

**Zivile Gesellschaft und Actionfilme**  
**Eine theoretische Neujustierung zur Bewertung von Medieninhalten**  
**und deren empirische Analyse**

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil.  
vorgelegt von  
**Rüdiger Müller**

Verfasst im Rahmen des Graduiertenkollegs  
„Communication and Digital Media“  
Seminar für Medien- und Kommunikationswissenschaft  
Universität Erfurt

Gutachter:  
Prof. Dr. Patrick Rössler  
Prof. Dr. Klaus Kamps

Datum der mündlichen Prüfung: 20.07.2015  
Gesamturteil: magna cum laude

**urn:nbn:de:gbv:547-201500571**

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Problemstellung.....	5
2	Bewertung von Medieninhalten .....	9
2.1	Normative Paradigmen und ihre Übertragung auf Medieninhalte .....	9
2.1.1	Der liberal-repräsentative Ansatz .....	9
2.1.2	Der republikanisch-partizipative Ansatz .....	13
2.1.3	Der deliberativ-diskursive Ansatz .....	16
2.2	Politikvermittlung in Medien .....	19
2.2.1	Politikvermittlung in Nachrichten .....	19
2.2.2	Politikvermittlung in Unterhaltungsangeboten .....	24
3	Die zivile Gesellschaft.....	34
3.1	Begriffsbestimmung.....	34
3.2	Politischer Aktivismus und die Ursprünge der zivilen Gesellschaft.....	35
3.3	Gemeinwohl und Uneigennützigkeit .....	39
3.4	Gemeinsinn, Kooperation, Vertrauen und das Putnam'sche Sozialkapital .....	42
3.5	Verständnis, Kompromissbereitschaft, Gewaltverzicht und Gnade.....	45
3.6	Zwischenfazit .....	49
4	Übertragung auf fiktionale Medieninhalte .....	53
4.1	Übertragungsebenen .....	53
4.2	Sozialkapital, Gemeinsinn und Vertrauen.....	56
4.3	Uneigennützige Hilfeleistung .....	59
4.4	Gewaltverzicht .....	61
4.5	Gnade und Rücksichtnahme .....	65
4.6	Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung.....	67
4.7	Politisches Engagement und Darstellung politischer Eliten.....	73
4.8	Zwischenfazit .....	76
5	Methodik.....	78
5.1	Auswahl des Untersuchungsgegenstandes.....	78
5.2	Untersuchungszeitraum.....	80
5.3	Stichprobenziehung – Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes .....	81
5.4	Stichprobenziehung – Bestimmung der „Größe“ .....	85
5.5	Werteermittlung .....	87
5.6	Qualitative Inhaltsanalyse.....	93
5.7	Kategorienbildung.....	95
5.8	Induktive Kategorienbildung.....	96

5.8.1	Gewaltverzicht .....	96
5.8.2	Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen.....	98
5.8.3	Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung.....	99
5.8.4	Gnade und Rücksichtnahme .....	103
5.8.5	Uneigennützige Hilfeleistung .....	103
5.8.6	Politisches Engagement und Darstellung politischer Eliten.....	104
5.9	Kategoriensystem .....	104
5.9.1	Gewaltverzicht .....	105
5.9.2	Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen.....	110
5.9.3	Gnade und Rücksichtnahme .....	115
5.9.4	Uneigennützige Hilfeleistung .....	118
5.9.5	Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung.....	121
5.9.6	Darstellung politischer Eliten .....	125
5.9.7	Zwischenfazit.....	128
6	Ergebnisse .....	130
6.1	Gewaltverzicht .....	130
6.1.1	Aktive Gewaltanwendung von 1980 bis 1990.....	130
6.1.2	Gemäßigte Übergangsphase von 1990 bis 2005.....	139
6.1.3	Passive Gewaltanwendung am Ende des Untersuchungszeitraums .....	142
6.1.4	One-Liner und ihre leichte Abnahme im Zeitverlauf .....	147
6.1.5	Zwischenfazit.....	151
6.2	Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen.....	153
6.2.1	Häufige Alleingänge von 1980 bis 1990 .....	153
6.2.2	Mehr Gemeinsinn aber auch mehr Verrat von 1990 bis 2005 .....	158
6.2.3	Großer Teamgeist am Ende des Untersuchungszeitraums.....	164
6.2.4	Zwischenfazit.....	175
6.3	Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung.....	177
6.3.1	Eigennützige Antagonisten im gesamten Untersuchungszeitraum.....	177
6.3.2	Nahezu keine Empathie im gesamten Untersuchungszeitraum.....	185
6.3.3	Keine Kompromissbildung im gesamten Untersuchungszeitraum.....	189
6.3.4	Bruch von Kompromissen am Ende des Untersuchungszeitraums .....	191
6.3.5	Zwischenfazit.....	193
6.4	Gnade und Rücksichtnahme .....	195
6.4.1	Moderate Rachegeleüste von 1980 bis 1990.....	195
6.4.2	Sanktionierte Rache und belohnende Gnade ab dem Jahr 2000 .....	202

6.4.3	Zwischenfazit.....	210
6.5	Uneigennützige Hilfeleistung.....	211
6.5.1	Gewaltsame Hilfeleistung im gesamten Untersuchungszeitraum.....	212
6.5.2	Gewaltfreie Hilfeleistung ab der Jahrtausendwende .....	220
6.5.3	Zwischenfazit.....	228
6.6	Darstellung politischer Eliten .....	229
6.6.1	Ambivalentes Politikbild in den 1980er Jahren .....	230
6.6.2	Politikfreie Phase zwischen 1990 und 2008.....	234
6.6.3	Politikkritische Darstellungen am Ende Untersuchungszeitraums .....	235
6.6.4	Zwischenfazit.....	242
7	Fazit und Ausblick .....	244
8	Quellenverzeichnis.....	265

## **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1:	Tugenden und Werte der zivilen Gesellschaft und Wirkungsansatz .....	55
Abb. 2:	Die umsatzstärksten Filme aller Zeiten.....	78
Abb. 3:	Verlauf der Stichprobenziehung .....	90
Abb. 4:	Analysierte Filme .....	92
Abb. 5:	Ausprägung der Kategorie „Gewaltverzicht“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft.....	110
Abb. 6:	Ausprägung der Kategorie „Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft .....	115
Abb. 7:	Ausprägung der Kategorien „Gnade und Rücksichtnahme“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft .....	118
Abb. 8:	Ausprägung der Kategorie „Uneigennützige Hilfeleistung und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft .....	121
Abb. 9:	Ausprägung der Kategorien „Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft.....	125
Abb. 10:	Ausprägung der Kategorie „Darstellung politischer Eliten“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft .....	128

## **1 Einleitung und Problemstellung**

Politologen, Philosophen und Soziologen haben sich seit jeher mit der Frage beschäftigt: Was ist eine gute Gesellschaft? All diesen großen Denkern ging und geht es seit Anbeginn der Herausbildung von komplexeren Staats- und Gemeinschaftsgefügen darum, eine stabile und gesunde gesellschaftliche Ordnung zu schaffen. Auf die Frage, was eine gute Gesellschaft ist, gibt es fast so viele Antworten wie Personen, welche sich mit der Fragestellung beschäftigt haben. Denn es handelt sich um normative Entwürfe. Viele dieser Weltbilder fokussieren dabei die politische Ordnung – vor allem jene, welche zu den Zeiten der Aufklärung entstanden sind. Folglich werden hier Fragen nach der Macht des Volkes, den Herrschern und der Gewaltenteilung diskutiert.

Massenmedien fällt hierbei die Rolle zu, diese Weltanschauungen zu transportieren. Sie sind ein grundlegender, teilweise sogar notwendiger Multiplikator und Motor, dem Bürger Informationen, Darstellungen und Botschaften einer Gesellschaftsordnung zu vermitteln. Vor allem die Medien- und Kommunikationswissenschaft ist in einigen Forschungsbereichen nunmehr damit beschäftigt, Qualitäten dieser Paradigmen auf Medieninhalte zu übertragen und diese anschließend dahingehend zu überprüfen, ob sie den Forderungen der Paradigmen entsprechen oder eben nicht. Welche Medieninhalte dabei zur Untersuchung ausgewählt und wie sie bewertet werden, hängt stark davon ab, auf welches normative Paradigma sich der Forscher bezieht. Insbesondere die Kommunikationswissenschaft zieht vornehmlich Ansätze heran, welche sich mit den politischen Strukturen einer Gesellschaft befassen. Zeitungen gelten hierbei als naheliegendes Medium, dem Publikum (politische) Informationen zu vermitteln, weshalb die Forschung unter den Stichworten der Boulevardisierung und Entpolitisierung die Verbreitung und Darstellung eben jener Informationen untersucht. Dass die politische Dimension dieser Weltbilder oftmals im Fokus steht, ist nur allzu nachvollziehbar, bildet die politische Ordnung doch einen fundamentalen Eckpfeiler einer jeden Gesellschaft.

Die Weltanschauung einer zivilen Gesellschaft, die in dieser Arbeit zum Tragen kommt, hat ebenso einen politischen Hintergrund, allein weil ihre Vordenker bis heute zu den wichtigsten politischen Theoretikern der Geschichte zählen. Daneben bezieht sich ihre Gesellschaftsvorstellung zu großen Teilen auf so etwas, was man mit zwischenmenschlichen Interaktionen beschreiben kann. Tugenden und Werte, welche die zivile Gesellschaft vertritt, sind im Zusammenleben der Bürger zu verorten, die eine

Gesellschaft auch abseits von herrschaftspolitischen Fragestellungen stärken und stabilisieren will. Es sind Fragen, die auf die gegenseitige Anerkennung, Kooperation und Hilfe, gegenseitiges Verständnis, Rücksichtnahme und Vertrauen abzielen. Für die Übertragung auf Medieninhalte ermöglicht dieser andere Bezugspunkt somit, auch jene Medieninhalte zu untersuchen, die nicht notwendigerweise dem Bereich (klassischer) Informationsangebote zuzurechnen sind. Denn die Darstellung von menschlichen Interaktionen kann überall dort untersucht werden, wo diese auch auftreten. Fiktionale Angebote im Allgemeinen und Actionfilme im Besonderen drängen sich hierbei als Untersuchungsgegenstand geradezu auf, werden hierin doch zugespitzt zwischenmenschliche Interaktionen zwischen verschiedenen Charakteren und das Lösen verschiedener Problemlagen dargestellt.

Nach welchen Tugenden und Werten die Protagonisten handeln, ist die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit. Präsentieren die Filmproduzenten, um bei zwei konkreten Beispielen zu bleiben, dem Zuschauer eher den Actionhelden, welcher als einsamer Wolf alle Probleme allein löst, oder ist er auf das Vertrauen und die Kooperation von anderen angewiesen? Ist der Protagonist eher jemand, der Gnade und Rücksicht walten lässt, oder bekämpft er seine Häsher aus Motiven der Rache und Vergeltung heraus? Lassen sich in Actionfilmen also Botschaften finden, welche unter der Perspektive einer zivilen Gesellschaft das gesellschaftliche Wohl eher festigen und stützen, oder konterkariert diese Mediengattung dies sogar, indem sie die gegenteiligen Pendanten der Tugenden darstellt.

Der Hintergrund dieser Fragestellung ist auch deshalb so interessant, weil das Kino immer noch eine überwältigende Anzahl von Menschen erreicht. Allein die zehn erfolgreichsten Hollywoodfilme aus den Jahren 2012 und 2013 machten weltweit rund elf Milliarden Dollar Umsatz an den Kinoschaltern.<sup>1</sup> Würde man an dieser Stelle noch die Zweit- und Drittverwertung wie den DVD-, Fernseh-, Pay- und On-Demand-Markt

---

<sup>1</sup> Marvel's The Avengers (2012): 1,518 Mio. US-\$, Die Eiskönigin – Völlig unverfroren (2013): 1,277 Mio. US-\$, Iron Man 3 (2013): 1,215 Mio. US-\$, James Bond 007 – Skyfall (2012): 1,018 Mio. US-\$, The Dark Knight Rises (2012): 1,084 Mio. US-\$, Der Hobbit – Eine unerwartete Reise (2012): 1,017 Mio. US-\$, Ich – Einfach unverbesserlich (2013): 970 Mio. US-\$, Der Hobbit – Smaugs Einöde (2013): 960 Mio. US-\$, Ice Age 4 – Voll verschoben (2012): 877 Mio. US-\$, Die Tribute von Panem – The Hunger Games (2013): 864 Mio. US-\$ (Quelle: Box Office Mojo).

sowie die vom Hollywoodrummel lebenden People-Magazine berücksichtigen, fielen die Zahlen noch beträchtlich höher aus.

Trotz der Bedeutung dieses alten, jedoch nicht weniger populären Untersuchungsgegenstandes hat es die Kommunikationswissenschaft bisweilen weitestgehend versäumt, fiktionale Medieninhalte im Hinblick auf normative Konzepte zu untersuchen. Eher findet man noch innerhalb der Medien- und Kulturwissenschaft Fallbeispielanalysen zu Tugenden und Werten, welche denen einer zivilen Gesellschaft entsprechen. Doch neben der teilweise fehlenden, tiefergehenden theoretischen Einbettung mangelt es diesen Arbeiten hauptsächlich an einer nachvollziehbaren und breiter aufgestellten empirischen Systematik. So werden entweder die Kategorien, nach denen die Filme analysiert werden, nicht oder nicht hinreichend dargestellt. Oder es handelt sich bei den Analysen lediglich um Fallbeispiele, deren Relevanz und Tragweite eingeschränkt ist. Um den Untersuchungsgegenstand nicht nur theoretisch, sondern auch methodisch auf breitere Füße zu stellen, werden in dieser Arbeit insgesamt 32 Blockbuster aus den Jahren 1980 bis 2013 mittels einer qualitativen Inhaltsanalyse untersucht. Die Auswahl der Filme anhand einer systematischen Stichprobe sowie die Analyse im Längsschnitt ermöglichen es, Trends im Zeitverlauf abzulesen und mögliche Entwicklungen für die Zukunft zu bestimmen.

Die Arbeit ist so aufgebaut, dass im ersten Kapitel zunächst jene theoretischen Ansätze dargelegt werden, auf die sich die Kommunikationswissenschaft bisweilen bezieht und anhand derer die Bewertung von Medieninhalten vorgenommen wird. Hierin wird sich zeigen, dass vor allem politische Dimensionen Gegenstand des Diskurses sind. Nachdem zunächst Informationsangebote wie Zeitungen und TV-Nachrichten sowohl im Hinblick auf ihre theoretischen Grundlagen als auch in Hinsicht auf konkrete empirische Ergebnisse abgehandelt wurden (Kapitel 2.), geht die Arbeit im Anschluss dazu über, den Forschungsstand innerhalb fiktionaler Inhalte darzulegen. Hierin werden zunächst einige kulturpessimistischen Sichtweisen gegenüber (fiktionalen) Unterhaltungsformaten vorgestellt, bevor im Anschluss auf die neuere Forschung eingegangen wird, welche aufzeigt, dass dem Bürger auch abseits klassischer Informationsangebote politische Inhalte vermittelt werden können (Kapitel 2.2.2).

Nachdem dann ein breiter Überblick über den medien- und kommunikationswissenschaftlichen Diskurs zur Bewertung von nonfiktionalen und fiktionalen Inhalten gege-

ben wurde, folgt im dritten Kapitel der Arbeit die Erarbeitung von Tugenden und Werten einer zivilen Gesellschaft. Unter der Berücksichtigung verschiedener Perspektiven, die sowohl politische als auch soziologische wie philosophische Dimensionen dieses Ansatzes abdecken, wird am Ende ein Katalog von insgesamt sechs Kerntugenden entstehen, die eine zivile Gesellschaft konstituieren. Nach dem Herausarbeiten dieser Werte geht es im vierten Kapitel darum, erste Ideen für eine Operationalisierung dieser Tugenden zu sichten und diese auf den Untersuchungsgegenstand Film zu übertragen. Gleichzeitig gilt es hierbei, den Forschungsstand dahingehend zu überprüfen, welche Arbeiten bisweilen zumindest einige dieser Tugenden im Hinblick auf fiktionale Medieninhalte analysiert haben.

Im Kapitel der Methodik geht es zunächst noch einmal darum, darzulegen, warum gerade Actionfilme als Untersuchungsgegenstand ausgewählt wurden. Anschließend werden der Untersuchungszeitraum und vor allem die Ziehung der Stichprobe dargestellt. Danach erfolgt die Erstellung des Kategoriensystems. Diese Beschreibung stellt sich als vergleichsweise ausführlich dar, was dem Umstand geschuldet ist, dass die bisherige Forschung in diesem Bereich bisweilen wenig präzise ist. Im Anschluss an die methodischen Überlegungen werden im darauffolgenden sechsten Kapitel die Ergebnisse präsentiert. Dabei werden die Filme im zeitlichen Verlauf nicht nur gemäß jenen Tugenden und Werten analysiert, die denen einer zivilen Gesellschaft entsprechen, sondern es werden auch deren gegenteilige Pendanten aufgezeigt. Im Anschluss an das jeweilige Unterkapitel findet sich dann eine kurze Zusammenfassung, welche die Ergebnisse bündelt.

Eine abschließende Zusammenfassung der Ergebnisse im Fazit (Kapitel 7.) entfällt somit weitestgehend. Im siebten Kapitel geht es daher vor allem um die Interpretation und Einordnung der Ergebnisse. Es wird diskutiert werden, ob und in welchen Fällen Actionfilme Träger von zivilgesellschaftlichen Botschaften sind, oder ob diese Filme die Perspektive einer zivilen Gesellschaft konterkarieren.



## **2 Bewertung von Medieninhalten**

### **2.1 Normative Paradigmen und ihre Übertragung auf Medieninhalte**

In diesem ersten Punkt werden nun kurz jene normativen Paradigmen, denen sich die Medien- und Kommunikationswissenschaft bisher angenommen hat, dargestellt. Die Literaturrecherche ergab, dass es drei Paradigmen sind, welche die Medien- und Kommunikationswissenschaft bisweilen herangezogen hat. Diese sind der liberal-repräsentative, der republikanisch-partizipative und der deliberativ-diskursive Ansatz.<sup>2</sup>

#### **2.1.1 Der liberal-repräsentative Ansatz**

Der erste Ansatz ist das liberal-repräsentative Paradigma, welches auf das Schaffen des britischen Philosophen John Locke (1632-1704) zurückgeht und später vor allem von John Stuart Mill (1806-1873) weiterentwickelt wurde. Der Liberalismus stellt den grundlegenden Meilenstein jeder freiheitlichen, demokratischen Ordnung dar. Er ist, wie es Merkel und Lauth nennen, die „conditio sine qua non – die grundlegendste aller politischen Bedingungen“ (1998, S. 6).

Geprägt von den Lebensumständen eines Großbritanniens des 18. Jahrhunderts, in dem das Volk der Herrschaft von Königen und Monarchen unterlag, bestand Lockes einfacher Gedanke darin, eine politische Ordnung zu schaffen, in der der Bürger vor staatlichen Übergriffen geschützt ist und die es ihm ermöglicht, nach seinen ganz eigenen Vorstellungen zu leben. Die Idee des Liberalismus rankt sich demnach zunächst nicht um demokratische Aushandlungsprozesse, die laut Habermas (2008, S. 142) in diesem Ansatz eher eine „bescheidene Funktion“ haben, sondern es ging zunächst einmal um die „rechtsstaatliche Domestizierung öffentlicher Gewalt“ (ebd.). In einer Zeit, in der das bis dahin bestimmende „göttliche Recht der Könige“ (Schmidt, 2010, S. 64) das Staatsgefüge prägte, erschuf Locke die Vorstellung einer legitimierten Herrschaft, die vorrangig auf den Bausteinen der Macht und der Zustimmungspflichtigkeit basierte (vgl. ebd. S. 60 ff.). Macht meint, dass eine legitime Herrschaft die Fähigkeit besitzt, Entscheidungen um- und durchzusetzen. Anderenfalls stürze das Staatswesen ins Chaos. Eine starke exekutive Kraft war nach Locke daher unvermeidlich. Zum anderen muss eine Herrschaft aber auch von der Zustimmung des Volkes abhängen, welches unmittelbar Einfluss auf die öffentlichen Anliegen nehmen kann. Der Unterschied

---

<sup>2</sup> Angemerkt sei, dass die Bezeichnungen der einzelnen Ansätze je nach Autor leicht variieren.

zur bis dato vorherrschenden Auffassung Thomas Hobbes' (1588-1679), der für eine starke, nahezu unangreifbare Herrschaftsmacht plädierte, könnte größer kaum sein.<sup>3</sup>

Rund eineinhalb Jahrhunderte später griff dann John Stuart Mill die urdemokratischen Elemente der Locke'schen Volkssouveränität auf und erweiterte sie um das Element der Repräsentation. Dieser demokratische Gedanke sah vor, dass möglichst viele Bürger an den Entscheidungen über öffentliche Aufgaben beteiligt sein sollen, was jedoch im gleichen Maße das Problem hervorbrachte, dass in jeder Gemeinschaft, die größer als eine Kleinstadt ist, nur ein Bruchteil der Bürger direkt an öffentlichen Entscheidungen beteiligt sein können, weshalb Mill die Vertretung des Volkes über delegierte politische Entscheidungsträger etablierte (vgl. ebd. S. 134). Fortan prägte sich der Gedanke der Wahlen als grundlegendes Kernelement des liberal-repräsentativen Ansatzes heraus, bei denen politische Vertreter gemäß den individuellen Wünschen des Bürgers gewählt werden, oder gemäß einer Kontroll- und Schutzfunktion politischer Herrschaft auch abgewählt werden können.

Gleichzeitig erschöpfen sich die politischen Befugnisse des Volkes jedoch weitestgehend an eben jener politischen Teilhabe. Zwar wird dem Bürger zugestanden, auch über Wahlen hinaus politisch aktiv zu werden. Jedoch, so fassen Ferree et al. die Einstellung vieler Anhänger dieses Paradigmas zusammen: „Not only they do not need to participate. But public life is actually better if they don't“ (2002, S. 290). Ein Zuviel an Partizipation und Mitspracherecht ist nicht erwünscht. Die Gründe dafür liegen zum einen darin, dass der Bürger nicht greifbar ist und nicht zur Rechenschaft gezogen werden kann. Zum anderen mangle es ihm insbesondere an konkreten politischen Kenntnissen hinsichtlich des Politikbetriebs und der Auseinandersetzung mit komplexen Themen (vgl. Martinsen, 2009, S. 46; Ferree et al., 2002, S. 291). Daher wird im Zusammenhang mit der liberalen Tradition auch von der Expertenorm oder der Elitendominanz gesprochen, in der Sprecher- und Handlungsrollen denjenigen Akteuren

---

<sup>3</sup> Die mächtige Stellung der Herrscher war vorrangig dem pessimistischen Menschenbild von Thomas Hobbes geschuldet, welcher den Bürger vornehmlich entlang Charaktereigenschaften der Missgunst, der Habgier und des Neides definierte. „Homo homini lupus“ – der Mensch ist dem Menschen ein Wolf – merkte der Philosoph einmal in einem vielzitierten Ausspruch an (Hobbes, zitiert nach: Schmidt, 2010, S. 65).

vorbehalten sind, „die zum jeweiligen Thema ausreichend Wissen besitzen und substantielle Beiträge leisten können“ (Friedrich & Jandura, 2012, S. 406).

Waren es bei Mill noch die Repräsentanten, welche politische Informationen unmittelbar und aus erster Hand an die Bürger weitergeben, greift in modernen Demokratien aufgrund ihrer Größe selbst der Repräsentationsgedanke nicht mehr. An die Stelle der politischen Vertreter treten somit die Massenmedien, welche als Bindeglied zwischen der Sphäre der Politik und der Sphäre der Bürger fungieren und die Aufgabe besitzen, eine politische Öffentlichkeit herzustellen, die den Austausch politisch relevanter Informationen zwischen dem Volk und dessen Vertretern gewährleisten kann. Dies wird sodann mit der Transparenzfunktion des liberal-repräsentativen Ansatzes beschrieben (vgl. Ferree et al., 2002; Schulz, 2008; Martinsen, 2009; Friedrich & Jandura, 2012).

Den Massenmedien werden hierbei zwei grundlegende Funktionen zuteil: Zum einen stellen sie die politische Elite unter Beobachtung und Kontrolle von außen. Da deren Regierungsfähigkeit von der Zustimmung der Bürger abhängig ist, läuft sie bei Missachtung grundlegender freiheits- und menschenrechtlicher Normen Gefahr, ihre Wählbarkeit zu verlieren. Den Medien kommt in der Kommunikation politischer Information demnach zum einen eine Art Wächterrolle zu, welche immer dann erfüllt wird, wenn sie auf Inkompetenzen, Korruption oder sonstige Verstöße politischer Entscheidungsträger aufmerksam machen: „If citizens are dissatisfied with what they are getting, they can vote the rascals out“ (Ferree et al., 2002, S. 291). Fehlt diese Einsicht in politische Vorgänge, läuft das Volk Gefahr, sich staatlicher Willkür auszusetzen und den Schutz der Unantastbarkeit der Privatheit zu verlieren.

Zum anderen nötigt die Berichterstattung über öffentliche Themen der herrschenden Elite eine Begründungsleistung ab. Nur in dem Maße, in dem politische Eliten ihre Themen und Einschätzungen dem Bürger über die Medien zugänglich machen (oder diese darüber berichten), bietet sich dem Bürger eine Palette unterschiedlichster politisch relevanter Themen dar, denen er letztendlich in Wahlen seine Zustimmung geben oder verwehren kann. Anderenfalls ist es dem Bürger gar nicht möglich, gemäß seinen eigenen Interessen zu wählen, da er, salopp gesprochen, nicht weiß, wen er wählen soll. Imhof et al. haben diese Funktionen pointiert wie folgt zusammengefasst: „Die Bürger [...] müssen jene Gesetze und Institutionen betrachten können, denen sie sich selbst unterwerfen“ (2006, S. 9). So könnte eine Regierung zwar auf der Basis freier und unabhängiger Wahlen rechtmäßig gewählt worden sein. Da die herrschende Partei

jedoch lediglich aufgrund von Unkenntnis und Desinformiertheit der Bürger den Auftrag zur Regierungsbildung erhalten hat, handelt es sich dabei um keine legitime Regierung.

Massenmedien sollen also zur Willensbildung des Volkes beitragen und somit dazu, dass die höchst eigenen Interessen des Bürgers im hohen Maße mit denen der von ihm gewählten Partei korrespondieren. Denn eben jene Wahlen sind nach dem liberal-repräsentativen Paradigma die gerechteste Form, den Gemeinwillen zu erfassen und ihm Ausdruck zu verleihen. Unter der Voraussetzung eines allgemeinen und gleichen Wahlrechts ist es möglich, die Summe der Individualinteressen abzubilden und in regierungsbefähigte politische Parteien umzumünzen (vgl. Gerhards, 1997, S. 11). Politisches Gemeinwohl formt sich nach dieser Auffassung aus der proportionalen Berücksichtigung des jeweiligen Individualwohls. Die Regierung ist somit ein Spiegelbild der Interessen der Gesellschaft, in der jene Interessen vertreten und durchgesetzt werden, welche die größte Zustimmung erhalten. Durch eine informative Berichterstattung über die politischen Vorgänge und die Standpunkte der Parteien leisten die Massenmedien hierbei ihren Teil zur Umsetzung diesen Paradigmas.

Neben den inhaltlichen Kriterien stellt das liberal-repräsentative Paradigma jedoch auch formale Ansprüche an das Verhalten der Politiker selbst und eine Berichterstattung über sie. Das wichtigste Kriterium ist die Einhaltung einer sachlichen Distanziertheit (engl. „detachment“) in der Darstellung politischer Themen. Der Bürger soll die Zustimmung oder Ablehnung zu politischen Punkten nicht emotionsgeleitet, sondern lediglich nach seinen privaten Wünschen und Interessen treffen. Emotionen können ihn nur davon abbringen zu wissen, was eigentlich am besten für ihn ist. Kurzum: „all impassioned appeals are suspect“ (Ferree et al., 2002, S. 294). Für die politischen Eliten bedeutet dies zum einen, dass sie stets sachlich und faktenreich, keinesfalls jedoch populistisch argumentieren sollen (vgl. ebd. S. 293). Zum anderen sind damit strikte Vorgaben für die nachrichtliche Aufbereitung verbunden, welche unter anderem eine strikte Trennung zwischen Information und Unterhaltung sowie emotionalen Darstellungsweisen vorsieht (vgl. Friedrich & Jandura, 2012, S. 407).

Das liberal-repräsentative Paradigma stellt somit auf ein Publikum gut informierter Bürger ab, welches das politische Geschehen nüchtern verfolgt und sich daraus möglichst fundierte Meinungen bilden kann, die sich dann wiederum in der Wahl einer

bestimmten Partei widerspiegeln. Jene Rezipienten, die sich weniger für Politik interessieren, schließt dieser Ansatz zwar nicht per se aus. Für solche Rezipienten ist, so konstatieren Friedrich und Jandura, „jedoch keine aktive Form der Partizipation im öffentlichen Willensbildungsprozess vorgesehen“ (ebd.).

### **2.1.2 Der republikanisch-partizipative Ansatz**

Das republikanisch-partizipative Paradigma geht in seinem Ursprung auf die Schriften zum Gesellschaftsvertrag des französischen Philosophen Jean-Jacques Rousseau zurück (1712-1778) und wurde mehr als zweihundert Jahre später vom amerikanischen Politologen Benjamin R. Barber wieder aufgegriffen (siehe Kapitel 3.2). Rousseaus Gedanken sind, wie Schmidt konstatiert, die Antwort auf die schwachen gesellschaftlichen und politischen Institutionen und die dadurch entstandenen Religions- und Bürgerkriege, die das Europa des 18. Jahrhunderts kennzeichneten (vgl. 2010, S. 80). Anders als die Gelehrten John Locke oder Thomas Hobbes kam Rousseau aus weniger gutem Hause, studierte nicht, diente Zeit seines Lebens dem Adel, welchen er zugleich kritisierte, und setzte sich vornehmlich für die Bekämpfung des Elends sozial Schwacher ein.

Im Gegensatz zum liberal-repräsentativen Ansatz, nach dem die politische Stabilität und Legitimität einer Gesellschaft auf der Repräsentation von (ab)wählbaren Abgeordneten fußt, sah Rousseau eben diese Volksvertretung als ein verheerendes Übel einer Gesellschaft an. Denn für Rousseau ist die Volkssouveränität unteilbar. So konstatiert er in seinem berühmten Abschnitt: „Die Souveränität kann aus dem gleichen Grund, aus dem sie nicht veräußert werden kann, auch nicht vertreten werden. Sie besteht wesentlich im Gemeinwillen und der Wille kann nicht vertreten werden. [...] Die Abgeordneten des Volkes sind also nicht seine Vertreter, noch können sie es sein, sie sind nur seine Beauftragten; sie können nicht endgültig beschließen. Jedes Gesetz, das das Volk nicht selbst beschlossen hat, ist nichtig. Es ist überhaupt kein Gesetz. Das englische Volk glaubt frei zu sein – es täuscht sich gewaltig, es ist nur frei während der Wahl der Parlamentsmitglieder; sobald diese gewählt sind, ist es Sklave, es ist nichts. Sobald sich ein Volk Vertreter gibt, ist es nicht mehr frei. Es ist nicht mehr“ (Rousseau, 1986, S. 103). Nach Rousseau ist es unvorstellbar, dem Bürger ein vorgefertigtes Muster politischer Partizipation wie das der Wahl überzustülpen, das ihm erlaubt, alle paar Jahre am gesellschaftlich-politischen Leben teilzuhaben. Vielmehr sei es die aktive und permanente politische Teilhabe, die einem Staatswesen erst zur Sta-

bilität verhilft. Nach Schmidt „wären die modernen Demokratien für Rousseau Oligarchien mit gewählten politischen Führungen und semidemokratisch beschickter Legislative“ (2010, S. 84).

Doch die politische Teilhabe, und dies ist ein fundamentaler Gedanke Rousseaus, dient nicht nur der eigenen Interessenartikulation und der Durchsetzung persönlicher Wünsche. Sie ist eine Voraussetzung für den inneren Zusammenhalt des gesamten Staatswesens. Erst in dem Moment des Mitsprechens und Mithandelns, des am politischen Teilnehmens, werden die Menschen nicht nur zu politischen Bürgern einer Gesellschaft, sondern zu einer „politischen Bürgergesellschaft“, der sich über ihr „höchst eigenes Streben nach Sicherheit und Wohlstand hinaus eine originäre Dimension humaner Existenz“ eröffnet (Breier, 2003, S. 26). Ziel ist die Entstehung einer gesamtgesellschaftlichen, politischen Kultur, in der politisch handelnde Bürger selber Sorge für die Aufrechterhaltung ihres Staatswesens tragen (vgl. Schmidt, 2010, S. 85). Dies ist der diametrale Gegensatz zu dem rein am politischen Output und an einer freiheitlichen, individuellen Lebensführung interessierten liberal-repräsentativen Paradigma (vgl. Bevc, 2007, S. 268). Vielmehr beruht dieser Gesellschaftsvertrag, um abermals Rousseau zu zitieren, darauf, dass „jeder Einzelne, indem er sozusagen mit sich selbst einen Vertrag schließt, sich in doppelter Hinsicht verpflichtet findet, nämlich als Glied des Souveräns gegenüber dem Einzelnen und als Glied des Staates gegenüber dem Souverän“ (Rousseau, in Schmidt, 2010, S. 85). Zwar verliere der Mensch durch diesen Vertrag seine natürliche Freiheit und sein Recht auf alles, was er begehrt. Doch erhalte er im Gegensatz die bürgerliche Freiheit an allem, was er besitzt, und die „sittliche Freiheit“, die ihn erst „zum wirklichen Herren seiner selbst macht“ (ebd.). Das Gemeinwohl drückt sich also nicht über das Aggregat höchst eigennütziger Interessen, sondern über die aktive Hingabe zum Staatswesen aus, das die Schaffung eines Gemeinwohls überhaupt erst ermöglicht.

Doch welche Implikationen ergeben sich hieraus für die Massenmedien? Das zentrale Kriterium des republikanisch-partizipativen Paradigmas ist es, die größtmögliche Ermächtigung („empowerment“) und die größtmögliche politische Teilhabe der Bürger herzustellen. Notwendig ist dafür eine Öffentlichkeit der „popular inclusion“ (Ferre et al., 2002, S. 296), die wiederum im klaren Gegensatz zum elitendominierten Konzept des liberal-repräsentativen Ansatzes steht. Dies kann auf verschiedenen Wegen geschehen: Zum einen verschiebt sich der Fokus der Sprecherrollen. Gilt im liberal-

repräsentativen Ansatz die Expertenorm, welche politische Entscheidungen hauptsächlich über politische Vertreter oder hinreichend informierte Experten abbildet, versucht das republikanisch-partizipative Paradigma die Entscheidungsbetroffenen, also die Bürger selbst und insbesondere sozial benachteiligte Bürger, als medialen Akteur darzustellen (vgl. Friedrich & Jandura, 2012, S. 410). Zum anderen ist es auf inhaltlicher Ebene medialer Politikangebote erstrebenswert den „Fokus auf politische Dimensionen der Lebenswelt der Bürger“ (ebd. S. 411) zu richten. Hierbei sollen weniger abstrakte, für den Bürger nicht nachvollziehbare politische Diskurse in den Medien widergespiegelt werden, sondern soll die politische Sachlage an konkreten Beispielen aus der Lebenswirklichkeit festgemacht werden (vgl. ebd.). Dadurch verschiebt sich auch der Umgang mit Nachrichtenfaktoren. Um möglichst alle Bürger zu erreichen, sollen vor allem Meldungen publiziert werden, welche sich entlang der Faktoren Reichweite, Einfluss, Kontroverse und Negativismus erstrecken (vgl. ebd.). Insbesondere sollen hierbei auch Nachrichten zum Tragen kommen, welche Missstände thematisieren (vgl. Friedrich & Jandura, 2012, S. 411; Martinsen, 2009, S. 56). Dies kann somit als Überschneidung zum kritischen Zweig des liberal-repräsentativen Ansatzes gesehen werden, der sich wie beschrieben ebenso für einen wachsam, investigativen Journalismus ausspricht (Ferree et al., 2002; Martinsen, 2009). Richtet sich beim liberal-repräsentativen Paradigma die Kritik jedoch eher in Richtung der Politiker und die damit verbundene Aufdeckung von beispielsweise Korruption oder Amtsmissbrauch, stellt die Kritik- und Kontrollfunktion des republikanisch-partizipativen Ansatzes eher auf die Aufdeckung von Missständen und die Thematisierung gesellschaftlichen Elends ab.

Analog zur inhaltlichen Ebene ergeben sich auch Verschiebungen auf der formalen Ebene, wo der „range of styles“ das trockene, sachliche „detachment“ ablöst: „Thus even ‘emotional’ slogans such as ‘abortion takes an innocent life’ or ‘my belly belongs to me’ should directly foster a more inclusive public sphere and indirectly lead, through greater participation, to a more politically competent and knowledgeable public“ (Ferree et al., 2002, S. 298). Auch emotionalisierende Elemente wie die Bebilderung oder die musikalische Untermuerung von Beiträgen sind hierbei nicht nur erlaubt, sondern im Sinne einer „popular inclusion“ sogar notwendig, um möglichst alle Bevölkerungsschichten anzusprechen (vgl. Friedrich & Jandura, 2012, S. 411).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das republikanisch-partizipative Paradigma seinen Bürgern zum Wohlergehen einer Gesamtgesellschaft ein recht hohes

Maß an politischer Teilhabe, Aufopferungsbereitschaft und Gemeinschaftsdenken abverlangt. Massenmedien kommt dabei insbesondere die Funktion der Mobilisierung der Bürger zu. Neben der inhaltlichen Ebene der Berichterstattung, welche konkrete Missstände und Skandale fokussieren soll, sollen allgemeine politische Themen ihren Ausdruck vor allem in einer alltagsnahen, emotionalen wie unterhaltsamen Berichterstattung finden – mit dem Ziel, möglichst alle Bürger zur Beteiligung am Staatswesen zu gewinnen.<sup>45</sup>

### **2.1.3 Der deliberativ-diskursive Ansatz**

Den letzten in der Kommunikationswissenschaft zur Anwendung kommenden Ansatz stellt das deliberativ-diskursive Paradigma dar, das vor allem durch den deutschen Philosophen Jürgen Habermas geprägt wurde. Im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Ansätzen liegt dem deliberativ-diskursiven Paradigma keine klassische Demokratietheorie zu Grunde. Es besinnt sich allein auf die öffentliche Sphäre und die darin wirkenden kommunikativen Aushandlungsprozesse. Die Installation eines freiheitlichen Rechtsstaates wird bereits vorausgesetzt. Eine Konstitution von Macht sieht dieser Ansatz somit ebenfalls nicht vor. Das deliberativ-diskursive Paradigma kann, wie Habermas es nennt, „nicht herrschen, sondern bestenfalls den Gebrauch administrativer Macht steuern“ (2008, S. 145).

Die Funktionen dieses Ansatzes liegen zum einen darin, die politische Öffentlichkeit als „Resonanzboden für das Aufspüren gesamtgesellschaftlicher Probleme“ anzusehen (ebd. S. 144), welche als eine Art Inputgeber von Themen fungiert. Vor allem aber zeigt es eine Option auf, in welcher Art und Weise (politische) Themen in der Öffentlichkeit verhandelt werden sollen und wie diese schließlich in eine Konsens- und Entscheidungsfindung übergeführt werden. Der Ansatz stellt somit vornehmlich auf die

---

<sup>4</sup> Erwähnt sei an dieser Stelle noch die Auffassung von Daya Thussu, welcher davon ausgeht, dass bereits durch die bloße Bereitstellung von Informationen (wie es das liberal-repräsentative Paradigma vorsieht) der Bürger politisch mobilisiert wird (vgl. 2007, S. 2 ff.).

<sup>5</sup> Eng mit dem republikanisch-partizipativen Ansatz ist das konstruktionistische Paradigma verbunden, welches jedoch lediglich in der Systematisierung von Ferree et al. (2002) als eigenständiger Ansatz geführt wird. Die Unterscheidung liegt darin, dass der Inklusionsgedanke noch deutlich stärker ausgeprägt ist. Daher gilt es, in einem noch stärkeren Umfang marginalisierte Gruppen in der Berichterstattung zu berücksichtigen – und somit den Inklusionsgedanken auf inhaltlicher als auch formaler Ebene noch stärker zu fokussieren.



Legitimation von politischen Entscheidungen ab. Denn erst durch ein rationales, für jeden akzeptierbares Ergebnis ist eine öffentliche Entscheidung im größtmöglichen Sinne aller Bürger. Würden die Entscheidungen nicht von allen getragen werden, verliere das politische System seine Daseinsberechtigung (vgl. Feindt, 2001, S. 75).

Den Kernbestandteil des deliberativ-diskursiven Ansatzes bildet der Diskurs. Dieser stellt sich als eine der politischen Entscheidung vorgeschaltete Diskussion über ein öffentliches Anliegen dar und dient dazu, Einzelinteressen durch eine Art Sieb divergierender Meinungen strömen zu lassen. Grundlage des Diskurses ist, dass er in einem herrschaftsfreien Raum stattfindet. Das bedeutet zum einen, dass eine möglichst große Spannbreite an Positionen von unterschiedlichen Akteuren berücksichtigt werden muss. Vor allem aber, dass jede Position von Grund auf die gleiche Zugangsvoraussetzung hat, ihre Auffassung zur Problemlösung einzubringen. Eine vorgeschaltete Wertung oder hierarchische Ordnung hinsichtlich der Positionen gibt es nicht. Es gilt, die Gleichheit der Beteiligung und die Gleichheit hinsichtlich der Deutungshoheit sicherzustellen. Ob und welche Position im Streit um ein politisches Ergebnis letztendlich berücksichtigt wird, und mit in den Konsens der Problemlösung einfließt, hängt wiederum von der Stärke des Arguments ab. Dabei soll jedoch, wie Habermas es nennt, der „zwanglose Zwang des besseren Arguments“ herrschen (vgl. 1971, S. 137). Das Ergebnis kann somit entweder eine Konsenslösung zwischen verschiedenen Positionen darstellen oder es setzt sich eine Position durch, da diese über die vernünftigsten und rationalsten Argumente verfüge und am Ende die „Wahrheit“ über ein als Problem definiertes öffentliches Thema bereithält. Wobei eben die Chance, dass man zu jener Wahrheit kommt, umso größer ist, je mehr Positionen einbezogen werden.

Eine geeignete Quelle, die Vielfalt von Meinungen und Argumenten zu einem Thema sicherzustellen, liegt für Habermas darin, die Positionen der Peripherie der Politik und hierbei insbesondere jene der Zivilgesellschaft mit einzubeziehen. Anderenfalls setze sich die „Problemwahrnehmung der Experten gegenüber der der Bürger durch“ (1992, S. 426), was gleichzeitig im klaren Gegensatz zur eliten- und expertendominierten Perspektive des liberal-repräsentativen Ansatzes steht. Mit der Zivilgesellschaft meint Habermas Akteure wie Organisationen oder Vereine, die sich durch Selbstorganisation und -verwaltung vom staatlichen oder wirtschaftlichen Sektor abgrenzen – sich also in einem mehr oder weniger herrschaftsfreien, autonomen Raum befinden. Dies prädestiniert sie dazu, ihre Positionen in einem Diskurs einzubringen oder gar neue Themen im Sinne des gesellschaftlichen Resonanzbodens voranzutreiben. Denn erst durch die

Trennung und Unabhängigkeit von Staat und Wirtschaft sind diese Akteure in der Lage, weitestgehend unbefangene und zwanglose Argumente vorzubringen.<sup>6</sup> Dieser Diskurs wäre letztlich dann auch so lange zu führen, bis eine rationale Entscheidungsfindung abgeschlossen ist. Anders als beim liberal-repräsentativen Paradigma gilt demnach nicht das Prinzip des „closure“, also der Schließung von Debatten, wenn sich dafür genügend Mehrheiten finden, sondern sie werden so lange ausgetragen, bis ein Konsens zum größtmöglichen Wohle aller erarbeitet worden ist (vgl. Habermas, 1971, S. 135 ff.).

Die Funktion der Massenmedien ist hierbei zunächst einmal, politische Informationen bereitzustellen. Denn nur dadurch ist es überhaupt erst möglich, einen kommunikativen Prozess und den daran anschließenden Diskurs in Gang zu setzen (vgl. Martinsen, 2009, S. 53). Die Spannbreite der Themen sollte insbesondere auch über Akteure der Zivilgesellschaft, welche die oben erwähnten Vorteile mit sich bringen, erstrecken. Dabei ist es auch erlaubt, die sachlich-distanzierte Berichterstattung aufzulockern, um zu gewährleisten, dass auch Themen und Positionen abseits der Mainstreams auf die Medienagenda gelangen (vgl. Ferree et al., 2002, S. 305).

Die vorrangige Funktion der Massenmedien geht jedoch mit der Vielfaltsnorm und der damit verbundenen Schaffung eines rationalen Diskurses einher: „The primary responsibility of journalists should be to facilitate public deliberations aimed at reaching rational-critical public options that are autonomous vis-à-vis private sphere and the state“ (Haas, 1999, S. 356). Denn durch einen Mangel an medialer Vielfalt büße die öffentliche Kommunikation „ihre diskursive Vielfalt ein [...] und würde den populistischen Tendenzen keinen Widerstand mehr entgegensetzen“ (Habermas, 2010, S. 3). Spricht man von Vielfalt im deliberativ-diskursiven Paradigma, ist jedoch eine Unterscheidung von Bedeutung: Es geht nicht um die von der Vielfalt ausgehende Gefahr der Fragmentierung der Öffentlichkeit. Diese in der Kommunikationswissenschaft hinlänglich diskutierte These geht im Kern davon aus, dass eine vielfältige Bereitstellung von Medienangeboten und Medienthemen das Massenpublikum in viele kleine

---

<sup>6</sup> Das sogenannte Zentrum der Politik ist hingegen darauf angewiesen, möglichst schnell Entscheidungen herbeizuführen. Ferner besteht die Gefahr, dass die Politiker an ideologische Zwänge ihrer Partei oder an die hierarchische Ordnung des politischen Systems gebunden sind, was ein freies Reden und die Prüfung von Themen hinsichtlich des Diskurses verhindere (vgl. Gerhards, 1997, S. 7).

Teilpublika aufspalten würde. Die Bürger wären zwar informiert, allerdings über gänzlich unterschiedliche Themen.<sup>7</sup> Dies würde im Gegensatz zu Habermas' Forderung nach der diskursiven Vielfalt stehen. Vielfalt meint innerhalb des deliberativ-diskursiven Ansatzes immer eine Vielfalt der Positionen. Untersuchungsgegenstand ist demnach weniger die Makro- oder Mesoebene (Sender, Genres oder Rubriken), sondern die Mikroebene, wonach zu einem politischen Thema eine möglichst erschöpfende Anzahl vielfältiger Fakten, Akteure, Standpunkte und Bewertungen erfolgen soll (vgl. Zerback, 2013). Nur so lassen sich Fehler vermeiden, die Wahrheitsfindung forcieren und letztlich das bestmögliche Ergebnis für alle herstellen (vgl. Bohman, 2007).

Zusammenfassend kann damit festgehalten werden, dass sich das Gemeinwohl im deliberativ-diskursiven Paradigma eher in der „kooperativen Suche nach Problemlösungen und der Konsensschaffung“ als in einer „konkurrenzdemokratischen Bündelung von Präferenzen“ oder „der kollektiven Selbstbestimmung einer Nation“ ausdrückt (Habermas, 2008, S. 146). Ziel ist es, die größtmögliche Akzeptanz in der Ergebnisfindung zu schaffen, um somit die größtmögliche Legitimation für einen Standpunkt von den Bürgern zu erfahren.

Nachdem nun die drei Paradigmen, welche in der Kommunikationswissenschaft angewandt werden, dargestellt wurden, soll im Folgenden ein kurzer Abriss über den Forschungsstand der einzelnen Ansätze gegeben werden.

## **2.2 Politikvermittlung in Medien**

### **2.2.1 Politikvermittlung in Nachrichten**

Inhaltsanalytisch am häufigsten untersucht wurde in der Kommunikationswissenschaft bislang der liberal-repräsentative Ansatz, was vor allem an dessen Nähe zu aktuellen Regierungsformen westlicher Demokratien liegt. Im Kern dieses Ansatzes stehen die

---

<sup>7</sup> Eine gute Zusammenfassung liefern Holtz-Bacha und Peiser: „Wenn sich das Medienpublikum in Teilpublika ausdifferenziert und so immer weniger über gemeinsame medienvermittelte Erfahrung verfügt, ist davon auszugehen, dass der Gesellschaft damit auch die Gesprächsthemen ausgehen, die an gemeinsame Medienerfahrung anknüpfen. [...] Der Rückgang gemeinsamer Erfahrungen durch die zunehmende Nutzung verschiedener Medienangebote – so die Argumentation der Pessimisten daher – setzt die gesellschaftliche Integration aufs Spiel, und die Chancen auf gesellschaftlichen Konsens, eine Voraussetzung für Stabilität in der Gesellschaft, sinken“ (1999, S. 41).

Bereitstellung politischer Informationen und deren sachlich distanzierte Darstellung. Folglich gelten Nachrichtenformate als primärer Untersuchungsgegenstand, da sie regelmäßig und kontinuierlich politische Informationen vermitteln (vgl. Pfetsch, 1996, S. 485).

Inwieweit Nachrichten (noch) Träger politischer Informationen sind, und wie diese Informationen aufbereitet werden, wurde in einer Vielzahl von Studien unter dem Stichwort der Boulevardisierung überprüft. Das Wort der Boulevardisierung entstammt dem Boulevardjournalismus, welcher, wie Friedrich und Jandura es nennen, als „negative Vergleichsfolie“ dient, in der der Qualitätsjournalismus zum Erhalt des liberal-repräsentativen Systems nicht abdriften solle (2012, S. 404). Nach Frank Esser werden mit Boulevardisierung ein „overall decrease of journalistic standards“ „a decrease in hard news“ und „a general change in news“ beschrieben (1999, S. 293). Dieser generelle Wechsel wird oftmals als drastische Vermischung von informativen und unterhaltenden Elementen definiert, wobei bis dato „weniger kommerziell ausgerichtete Medien zeitverzögert Strukturen, Inhalte und Merkmale des Boulevardstils von privat-kommerziellen Anbietern“ anwenden (Donsbach & Büttner, 2005, S. 25). In der Konsequenz werden die Bürger entpolitisiert und wird die Herrschaft aufgrund fehlender Repräsentanz und Willensbildung nicht hinreichend legitimiert.<sup>8</sup>

Mit den Jahren wurden von zahlreichen Autoren unterschiedliche, wenngleich im Kern recht ähnliche Indikatoren aufgestellt, an denen man die Boulevardisierung des Informationsjournalismus misst. Die wichtigsten inhaltlichen Kriterien bilden der Anteil und der Umfang von Politikberichten. Neben der inhaltlichen Ebene kann sich die Boulevardisierung auch auf den Ebenen der Stilistik und der Aufmachung vollziehen,

---

<sup>8</sup> Der in Deutschland vorliegende Spezialfall eines dualen Rundfunksystems führt dazu, dass die nationale Boulevardisierungsforschung stark auf die Konvergenzthese und die damit verbundene Annäherung der öffentlich-rechtlichen Sender an die privaten abstellt (z.B. Pfetsch, 1996; Bruns & Marcinkowski 1996), was auch mit der Tatsache einhergeht, dass der Begriff der Boulevardisierung wissenschaftlich zum ersten Mal von Udo Michael Krüger (1985) geprägt wurde und damals auf dem Konkurrenzgeflecht öffentlich-rechtlicher und privater Sender fußte. Die in den Inhaltsanalysen angewandten Kriterien zur Erfassung der Boulevardisierung änderten sich dadurch jedoch nicht. Der Unterschied besteht vielmehr darin, dass die Ergebnisse eher in einen Zusammenhang mit der Gebührenpflichtigkeit und dem Auftrag der öffentlich-rechtlichen Sender gestellt werden.

welche jedoch für gewöhnlich unter dem Oberbegriff der Form gebündelt werden. Obgleich sich je nach Untersuchungsmaterial (z.B. Fernseh- oder Zeitungsnachrichten) und nach der Schwerpunktsetzung des Forschers zuweilen leichte Abweichungen in der Operationalisierung der Form ergeben können, versteht man unter der Boulevardisierung formaler Merkmale im Kern eine zunehmende Visualisierung und Personalisierung der Beiträge, einen zunehmend lockeren Sprach- oder Schreibstil, eine tendenziell negativere, konfliktaufgeladene bis hin zur skandalisierenden Berichterstattung sowie eine insgesamt emotionalere Berichterstattung – folglich also all jene Indikatoren, welche eine Missachtung der „detachment“-Norm aufweisen (siehe Kapitel 2.1.1). Anhand verschiedener Inhaltsanalysen konnten nationale und internationale Studien die Boulevardisierungsthese weitestgehend aufzeigen (vgl. z.B. Patterson, 2000; Donsbach & Büttner, 2005; Bernhard & Scharf, 2008).<sup>9</sup>

Drei dieser Untersuchungen seien an dieser Stelle einmal kurz angerissen: Für Deutschland untersuchten Wolfgang Donsbach und Katrin Büttner die vier Hauptnachrichtensendungen von ARD, ZDF, Sat.1 und RTL aus den Jahren 1983, 1990 und 1998. Im Hinblick auf die inhaltliche Ebene belegen die Ergebnisse, dass bei allen vier Nachrichtensendungen der Anteil der Politikberichterstattung gesunken ist. Für die öffentlich-rechtlichen Sender lag der Anteil an Politikberichterstattung im Untersuchungszeitraum mit etwa 50 Prozent an der Gesamtberichterstattung zwar deutlich höher als bei den privaten, die sich bei rund 30 Prozent (RTL) und etwa 40 Prozent (Sat.1) wiederfanden. Doch ist dieser Anteil senderübergreifend auf einen Mittelwert von nur noch gut 30 Prozent im Jahr 1998 deutlich abgefallen (vgl. 2005, S. 28).<sup>10</sup> Gleichzeitig erhöhte sich der Anteil der Skandalberichterstattung (wenngleich nicht für alle Sender signifikant) und es kam zu einem drastischen Anstieg bei der Konfliktberichterstattung. In Hinsicht auf die formale Ebene sind ebenso Boulevardisierungstendenzen zu verzeichnen (vgl. ebd. S. 29 ff.). So hat sich die personenzentrierte Berichterstattung deutlich erhöht (insbesondere RTL), die Emotionalisierung hat sich senderübergreifend von 5 auf rund 10 Prozent nahezu verdoppelt. Ebenso wurde der Sprachstil der

---

<sup>9</sup> Wenngleich es auch Ausnahmen gibt, wie die Studie von Landmeier und Daschmann (2011) im Falle der überregionalen deutschen Qualitätspresse belegt.

<sup>10</sup> Bis zu diesem Erhebungsjahr hat sich sogar ein positiver Trend – also eine Anstieg der Politikberichterstattung – abgezeichnet, welcher sich (zumindest auf inhaltlicher Ebene) mit den Ergebnissen von Bruns und Marcinkowski (1996) oder jenen von Pfetsch (1996) deckt.

Moderatoren lockerer, weniger distanziert und unseriöser. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch eine umfangreiche quantitative Inhaltsanalyse von Patterson, der die Nachrichten zweier amerikanischer Fernsehsender sowie von Wochenmagazinen und überregionalen Zeitungen aus den Jahren 1980 und 1999 auswertete. Auch Patterson konnte belegen, dass der Anteil von „news stories without a public policy component“ von etwa einem Drittel im Jahr 1980 auf rund 50 Prozent im Jahr 1999 angestiegen ist (vgl. 2000, S. 3). Parallel dazu verdoppelten sich im gleichen Zeitraum der Sensationalismusanteil und der Anteil von Nachrichten mit Human-Interest-Elementen (vgl. ebd. S. 4). Auch vergleichsweise aktuelle Inhaltsanalysen sprechen für eine Fortsetzung des Trends. Wie jene von Bernhard und Scharf, welche mittels einer quantitativen Inhaltsanalyse von 1987 bis 2005 die Boulevardisierung anhand von Regionalzeitungen untersuchten. Hierbei konnten die Wissenschaftler auf der inhaltlichen Ebene feststellen, dass der Politikanteil bei allen untersuchten Zeitungen zurückgegangen, hingegen der Anteil der Human-Touch-Themen rapide angestiegen ist. Auf der formalen Ebene zeigten sich ein zunehmend lockererer Sprachstil, die implizite und explizite Darstellung von Emotionen sowie eine ansteigende Verwendung von Bildern (vgl. 2008, S. 240 ff.).

Drohen also die Demokratie und das politische System im Zuge einer immer stärkeren Boulevardisierung aus den Fugen zu geraten, wodurch sich der „Journalismus selbst abschaffe“, wie es Wolfgang Donsbach einst formulierte (2010)?

Zumindest im Hinblick auf die formalen Merkmale, also die gestalterische, visuelle oder auditive Aufmachung von Nachrichten, kam es kurz nach der Kritik an der Boulevardisierung des Journalismus zu einer Gegenbewegung, welche jene Tendenzen weniger als Gefahr, sondern als Chance verstand. In einer Vielzahl theoretischer Überlegungen zum Thema, die Margreth Lünenborg „als unangemessene Dichotomie“ (2007, S. 67) bezeichnet, steht dabei vor allem die Aussage, dass man über die „Erlebnisrationalität einen Zugang zu den bildungsfernen und jüngeren Milieus“ finden könne (Pietraß, 2007, S. 133). Auch Christian Schicha fragt: „Warum sollten nicht neue Formen und innovative Wege mit Hilfe von Infotainment-Elementen verwendet werden, sofern dadurch dazu beigetragen wird, das Interesse der Öffentlichkeit für politische Zusammenhänge in der Form zu wecken, die den Sehgewohnheiten der Zuschauer entgegenkommt?“ (1999, S. 30). Schließlich würden die Form der Darstellung und die Präsentation zunächst nichts über die Angemessenheit des Inhalts aussagen. Die hier getroffenen Forderungen sind also im Kern nichts weiter als die Modellierung

des partizipativ-republikanischen Paradigmas – Wenngleich die Autoren dies in ihren Arbeiten höchstens implizit erwähnen.

Den empirischen Beweis für diese Thesen erbrachten einige Jahre später unter anderem Rader und Rinsdorf (2002). Auf einem neutralen Zeitungslayout wurden den Probanden drei verschiedene Artikel der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *tageszeitung* und der *BILD* vorgelegt. Es zeigte sich, dass eine Mehrheit der Befragten positiv über jene Texte urteilte, welche die Autoren als unterhaltsam (*BILD*) oder unterhaltsam-informativ (*taz*) klassifiziert hatten. Vor allem Probanden mit einem formal niedrigen Bildungsabschluss zog es zu dieser Art der Aufbereitung von Inhalten, wohingegen Probanden mit einem formal hohen Bildungsniveau oder großem politischem Interesse bevorzugt die komplexere Meldung der *FAZ* lasen. Den Autoren zufolge konnte damit der Nachweis erbracht werden, dass ein zu hohes Maß an Trockenheit bei einem Publikum, welches nicht in hohem Maße an Politik interessiert ist oder einen hohen formalen Bildungsabschluss hat, abschreckend sein kann.

Zu ähnlichen Ergebnissen kamen auch Früh und Wirth in ihrer experimentellen Untersuchung. Die Resultate brachten hervor, dass die Erinnerungs- und Verstehensleistung der Probanden mit einer zunehmenden Reizdichte ansteigt. Je lockerer und leichter zugänglich informative Inhalte gehalten werden, desto besser werden sie von den Rezipienten aufgenommen. Gleichzeitig bedeutet dies jedoch keinen Freifahrtschein für jegliche Art der unterhaltsamen Aufbereitung von Nachrichten. Denn ab dem Punkt, so geht es ebenso aus der Studie hervor, an dem die Reizdichte von einer mäßig-moderaten zu einer stark unterhaltsam aufbereiteten Darstellung der Inhalte übergeht, fällt der Wissenserwerb sprunghaft ab, was die Autoren dazu veranlasste, von einem „positiven“ und einem „negativen Infotainment“ zu sprechen. Beim positiven Infotainment „unterstützen sich unterhaltende und informierende Effekte eines Medienbeitrags, während bei der negativen Variante ein Übermaß unterhaltender Aspekte die Informationsfunktion mehr und mehr beeinträchtigt“ (S. 1997, 370).

Ein ähnliches Modell entwickelten auch Bernhard und Scharf, welches Infotainment im Hinblick auf Nachrichten nach zwei Kategorien, nämlich nach der des funktionalen und der des dysfunktionalen Infotainments, differenziert (vgl. 2008, S. 246). Bei dem funktionalen Infotainment gehen Information und Unterhaltung eine „gelungene Symbiose ein und vermitteln dem Rezipienten gesellschaftlich relevantes Wissen“ (ebd.). Eine eher lockere oder unterhaltsame Aufbereitung von Politik kann hierbei bis zu

einem gewissen Maß dazu beitragen, bildungsferne Milieus an diese Thematik heranzuführen, und erweist sich als förderlich hinsichtlich der Informationsaufnahme und -verarbeitung. Bei dem dysfunktionalen Infotainment wird dem Bürger hingegen nur „geringes politisch-integratives Wissen vermittelt“, da zu viele oder zu aufdringliche Unterhaltungselemente den „Wissenstransfer beeinträchtigen beziehungsweise die Logik der Politik dahinter nicht mehr sichtbar wird“ (ebd.). Angestrebt werden sollte daher ein Journalismus, der Politikbeiträge so darstellt, dass das Publikum unterhaltsam informiert wird: „Nicht reißerisch, aber spannend; Personalisierung nicht anstelle von Hintergründen und Strukturen, sondern um diese zu erklären; nicht melodramatisch, aber einfühlsam; Konflikte nicht unnötig hervorheben, aber auch nicht scheuen; Fotos, die den Text begleiten und nicht umgekehrt“ (ebd. S. 248).<sup>11</sup>

### **2.2.2 Politikvermittlung in Unterhaltungsangeboten**

Die Übertragung der normativen Paradigmen wurde bislang lediglich auf Zeitungs- oder TV-Nachrichten angewendet, da man davon ausgeht, dass diese Medien durch ihren Informationscharakter am ehesten zur Erfüllung der normativen Standards beitragen können. Dass dies in Formaten abseits des informativen Kernspektrums ebenso möglich ist, galt lange Zeit für ausgeschlossen. „Denn dort“, so spitzt Andreas Dörner die Sichtweise all jener Kulturpessimisten zu, „wo Kultur einfach strukturiert ist und Spaß macht, setzt sie sich unverzüglich dem Verdacht von Minderwertigkeit aus“ (2001, S. 73).

Zu jenen bekannten Pessimisten gehört unter anderem der Amerikaner Neil Postman. Für den Medienwissenschaftler stellte die Einführung des Fernsehens den negativen Höhepunkt einer fortschreitenden Entwicklung dar, die die Gesellschaft in eine „riesige Arena des Showbusiness“ verwandelt (1985, S. 102). „Wir amüsieren uns zu Tode“, beschreibt Postman diesen Umstand pointiert in seinem gleichnamigen Buch. Die im 18. und 19. Jahrhundert vorherrschende Buchkultur führte nach den Thesen Postmans zu einer rationalen, kritischen und reflektierten Gesellschaft. Denn sie setzte zum Lesen eines Buches den eigenen und freien Geist des Rezipienten voraus. Dieser musste nicht nur den Inhalt decodieren, sondern auch die Interpretation des Autors

---

<sup>11</sup> Im Hinblick auf die inhaltliche Ebene des republikanisch-partizipativen Ansatzes liegen bisweilen noch keine inhaltsanalytischen Ergebnisse vor, was vor allem daran liegt, dass dieser Forschungszweig noch recht jung ist und sich erst langsam gegen die liberal-repräsentative Domäne durchsetzt.



nachvollziehen können (vgl. ebd. S. 66 ff.). Der Leser musste das zwischen den Zeilen Geschriebene verstehen sowie den Inhalt in eine Verbindung mit der eigenen Lebenswirklichkeit bringen. Das Fernsehen hingegen stellt nach Postman nur minimale Anforderungen an die Rezipienten. Es gibt dem Zuschauer stets ein vorkonstruiertes Programm vor, das vor allem durch seine Bildgewaltigkeit, seine Emotionen und eine leicht verständliche Sprache besticht. Kritisches Urteilsvermögen werde dadurch nicht nur nicht geschult, sondern geradezu untergraben (vgl. ebd. S. 105 ff.). Postman wollte jedoch keinesfalls die Unterhaltungskultur per se abschaffen, die in den Jahrhunderten vor der Erfindung des Fernsehens auch schon Ausdruck in Theaterspielen oder Gladiatorenkämpfen gefunden hat. Denn, „problematisch am Fernsehen ist nicht, dass es uns unterhaltsame Themen präsentiert, problematisch ist, dass es jedes Thema als Unterhaltung präsentiert“ (ebd. S. 110). Damit befördert das Fernsehen eine Kultur der Oberflächlichkeit, Unterhaltung und der politischen Passivität. Letztlich, so formuliert es Postman: „Wenn ein Volk sich von Trivialitäten ablenken lässt [...] wenn aus Bürgern Zuschauer werden und ihre öffentlichen Angelegenheiten zur Varieté-Nummer herunterkommt, dann ist die Nation in Gefahr“ (ebd. S. 190).

Einen ganz ähnlichen Verfall beschreiben auch die deutschen Philosophen und Kulturkritiker Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrem viel beachteten Kapitel über die Kulturindustrie. Diese, so drückt es Carsten Wunsch aus, diene nach Horkheimer und Adorno lediglich dazu, das „spätkapitalistische System zu stabilisieren und eine Anpassung der Individuen an dieses zu fördern“ (2002, S. 39). Dies gelänge vorrangig über zwei Wege: Einerseits stellt die Kulturindustrie Vergnügungs- und Unterhaltungsgüter für die Bevölkerung bereit, welche per se nicht darauf ausgerichtet sind, Gesellschaftszustände zu reflektieren oder kritisch zu hinterfragen. Daneben zeichnen sich eben jene „mechanisch differenzierten Erzeugnisse“ lediglich dadurch aus, dass sie sich „allemal als das Gleiche erweisen“ (Horkheimer & Adorno, 1986, S. 131). Vielfalt besteht nach Horkheimer und Adorno zwar bezüglich des differenzierten Angebots, jedoch ist diese nur scheinbar vorhanden, da sich die Angebote im Kern nicht unterscheiden. Güter, welche nicht dem Massenmarkt entsprechen, werden in Randbereiche und Nischen verdrängt. „Und dort, wo das Publikum einmal gegen die Vergnügungsindustrie aufmuckt, ist es die konsequent gewordene Widerstandslosigkeit, zu der es jene selber erzogen hat“ (ebd. S. 153). Denn „jede logische Verbindung“, so die Autoren, „die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden“ (ebd. S.

145). Mit der Gefahr, dass der Bürger als Kulturkonsument entmündigt wird, geht alsdann auch die Entmündigung des Staatsbürgers einher. Denn die kulturelle Abstumpfung, so Horkheimer und Adorno, bereitet die politische Abstumpfung vor: „Vergnügt sein heißt einverstanden sein“ (ebd. S. 153). Insbesondere der Film steht exemplarisch für diese Entwicklung. Als „Ausgelieferte“ bezeichnen die Autoren jene Bürger, welche sich dem Vergnügen des bewegten Bildes hingeben und damit gleichsam in eine Sphäre der glückseligen Gleichgültigkeit versinken (ebd.). Die Kulturindustrie im Allgemeinen und der Film im Speziellen, so gibt Claudia Wegener an, führe nach Horkheimer und Adorno zu einer „Fesselung des Bewusstseins und verhindert die Bildung autonomer, selbständig bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen“ (2002, S. 78).

Widerlegt wurden diese Ansätze zumindest in Teilen einige Jahrzehnte später von Andreas Dörner (1997, 2000, 2001). Mit seinem Buch „Politainment“ (2001) erbrachte Dörner den Nachweis, dass nicht nur die Hochkultur den Nimbus politischer Agitation und Aufklärung darstellt, sondern auch Unterhaltungsangebote den Bürger politisch informieren und bilden können (vgl. auch Nieland & Kamps, 2004; Saxer, 2006; Schicha & Brosda, 2002).<sup>12</sup> Nach Dörner bezeichnet Politainment „eine bestimmte Form der öffentlichen, massenmedial vermittelten Kommunikation, in der politische Themen, Akteure, Prozesse und Deutungsmuster, Identitäten und Sinnentwürfe im Modus der Unterhaltung zu einer neuen Realität des Politischen montiert werden“ (2001, S. 31).

Das Politainment untergliedert sich dabei in zwei Bereiche: die unterhaltende Politik und die politische Unterhaltung. Die unterhaltende Politik zielt vornehmlich auf die Politiker als Akteure ab und bezeichnet deren Nutzung von Elementen der Unterhaltungsindustrie für die eigenen Zwecke. Die politische Unterhaltung stellt hingegen auf

---

<sup>12</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass Andreas Dörner mitnichten der alleinige Vater jener unterhaltungsoptimistischen Sicht ist. Im deutschsprachigen Raum leistete unter anderem Elisabeth Klaus' Artikel (1996, 2008) „Das Gegenteil von Information ist Desinformation – Das Gegenteil von Unterhaltung ist Langeweile“ grundlegende Pionierarbeit auf diesem Gebiet. Für den US-amerikanischen Raum müssen hingegen vor allem die Arbeiten von Matthew A. Baum erwähnt werden (unter anderem 2002, 2005 und 2006). Im Unterschied zu Andreas Dörner beschränkt sich Baum jedoch vorwiegend auf den Bereich der Comedy-Late-Night und der Daily Talkshow und spart somit den großen Bereich der fiktionalen Unterhaltung aus.

Medieninhalte ab und zeigt auf, wie sich politische Themen, Figuren und Geschehnisse in Unterhaltungsformaten wiederfinden lassen.

Mit dem Politainment geht für Andreas Dörner eine Reihe grundlegender Vorteile einher, die ganz ähnlich zum Diskurs über die Boulevardisierung verlaufen. Dass Politik in Unterhaltungsformaten zum Vorschein kommt, stellt auch für Dörner eine Komplexitätsreduktion dar. Doch macht es Politainment in einer Zeit, „in der die meisten Bürger keinen direkten Kontakt mit den komplexen politischen Prozessen des politischen Systems mehr haben, Politik wieder sichtbar und sinnlich erfahrbar“ (2000, S. 33). Indem Barrieren wie Bildung oder politisches Interesse weitestgehend aufgelöst werden, kann zudem eine deutlich größere Gruppe der Bevölkerung Zugang zu politischen Themen erlangen. Ferner argumentiert Dörner, dass auch die Visualisierung und Personalisierung politischer Akteure durchaus eine Orientierungsleistung für die Zuschauer erbringen können. Denn die „bewegten Bilder kommen direkt in die Wohnzimmer und damit auch den alltagsweltlichen Kontext des Nutzers hinein“ (Dörner, 2001, S. 159). Im Kern steht also die Überlegung, dass auch die Unterhaltungskultur politisch wertvolle Inhalte bereithält. Dabei können vor allem zwei Bereiche identifiziert werden, in denen jenes Politainment zum Tragen kommen kann.

Zum einen ist dies der Bereich der nonfiktionalen Unterhaltung, die sich über verschiedenste Arten von Talkshows darstellt. Vor allem die abendlichen Familien-Talkshows stellen eine Möglichkeit zur Anwendung von Politainment-Elementen dar. Diese können durch die gezielte, weiche Abhandlung von Themen neue politische Dimensionen aufspannen. Der Autor führt hierfür das Beispiel der Ausgabe der *Johannes B. Kerner Show* an, die im Dezember 1999 im ZDF ausgestrahlt wurde und zu der der damals in der breiten Öffentlichkeit noch weitestgehend unbekannte Grünenpolitiker und Parlamentarier Cem Özdemir eingeladen war. Kerner, so stellt Dörner heraus, verstand es in dem Gespräch geschickt, das Thema der Ausländerproblematik herauszuarbeiten, wobei er es als besonders lobenswert erachtete, dass die „interkulturellen Probleme, die mit dem Zusammenleben von Migranten und Einheimischen verbunden sind“, auch anhand von Anekdoten dargelegt wurden, ohne „in simple Stereotype oder politisch-korrekte Populismen zu verfallen“ (2001, S. 142). Auch in Late-Night-Shows wie der von David Letterman oder Harald Schmidt sieht Dörner Potential für die Politikvermittlung. Der Vorteil dieser Sendungen liege darin, dass die Politik im Witzformat daherkomme und den Akteur somit aus einer engen und steifen Rolle heraushole, ohne dass dies politikverächtlich daherkomme (vgl. ebd. S. 151). Auch Baum

(2002) schätzt solcherlei Formate, da in ihnen immer wieder Skandale, Missstände oder gesellschaftliche Tabuthemen aufgegriffen werden.

Dass sich innerhalb dieser Shows nicht nur auf inhaltlicher Ebene politische Themen und Diskurse aufturn können, sondern sich damit auch positive Zusammenhänge mit der Politisierung der Zuschauer ergeben, konnte bisweilen auch eine Reihe von (amerikanischen) Studien nachweisen. So konnten Moy et al. (2005) in einer Sekundäranalyse des National-Annenberg-Election-Datensatzes aus dem Jahr 2000 über den Bush-Gore-Wahlkampf belegen, dass es einen positiven Zusammenhang zwischen der Thematisierung des Präsidentschaftswahlkampfes und dem Auftreten der Kandidaten in Late-Night-Shows und der politischen Partizipation gibt. Den gleichen Datensatz verwendete auch die Untersuchung von Baum und Jamison (2006), die nach dem Zusammenhang von Daytime-Talkshows und der Wahrscheinlichkeit, korrekt, also entsprechend den eigenen Interessen zu wählen, fragte. Die Wissenschaftler konnten aufdecken, dass es einen Zusammenhang zwischen der Wahl der „richtigen“ Partei und der Rezeption politischer Soft News gibt – und zwar insbesondere bei politisch uninteressierten Nutzern.

Eher pessimistisch, und diese Studie soll der Vollständigkeit halber an dieser Stelle auch erwähnt werden, sieht Markus Prior (2003) die Politisierung der Bürger durch solcherlei Formate. Anders als in den zuvor erwähnten Untersuchungen fragte Prior nicht nach Formen korrekten Wählens oder der politischer Partizipation, sondern nach dem „political knowledge“, also danach, ob nonfiktionale Unterhaltungsformate zur Vermittlung von politischem Allgemeinwissen beitragen können. Sein Vorgehen fußt darauf, dass er Probanden in einer standardisierten Befragung neben einer Reihe von Fragen zu soziodemografischen Merkmalen auch Fragen zur Mediennutzung (Hard News und Soft News) sowie elf Fragen über das politische Geschehen in den USA stellte. Letztere teilen sich wiederum in drei Gruppen. Zum einen drehen sich die Fragen um politische Skandale: „Welcher Politiker hat zugegeben, ein uneheliches Kind zu haben?“, Fragen zur Außenpolitik: „Wie lautet der Name des Bündnisses, das an der Seite Amerikas und Großbritanniens in Afghanistan kämpft?“ sowie Fragen zur Innenpolitik: „Welche politische Partei stellt momentan die meisten Abgeordneten im amerikanischen Parlament?“. Im Schnitt konnten die Fragen zum politischen Boulevard von allen Teilnehmern am besten beantwortet werden. Ähnlich gut waren die Ergebnisse bei den Fragen zur Außenpolitik. Deutlich schlechter schnitt der innenpolitische Bereich ab. In der vorgenommenen Regressionsanalyse zeigte sich, dass es

einen großen Unterschied bei der Beantwortung der außen- und innenpolitischer Fragen und der Mediennutzung gab. Teilnehmer, die ihr politisches Wissen vorrangig aus Talk- und Infotainment-Formaten zogen, konnten die Fragen nicht nur deutlich schlechter als ihre Hard-News-Pendants beantworten, sondern wiesen auch im Allgemeinen schlechte Werte von teilweise 20 Prozent richtiger Antworten auf. Aufgrund dieser geringen Wissensleistung stellen Infotainment-Formate für Prior somit nur bedingt einen Nutzen für die Politisierung des Bürgers dar.

Anders als dem eben beschriebenen Bereich der nonfiktionalen Unterhaltung wird den fiktionalen Formaten bisweilen ein noch deutlich schlechterer Ruf zuteil, wenn es um die Vermittlung politikrelevanter Inhalte geht (vgl. Hickethier, 2010, S. 41). Schließlich handelt es sich hierbei – zumindest oberflächlich betrachtet – um Unterhaltung in Reinform. Doch der vermeintliche Nachteil, der durch die fiktive Ausrichtung dieser Inhalte entsteht, sieht Hickethier gerade als Vorteil. Denn der Film erlaubt es, „Sachverhalte und Verhaltensweisen anzusprechen, die im dokumentarischen Bereich so nicht möglich wären und sich in gleicher Weise idealtypisch zuspitzen lassen“ (ebd.). Die Filmemacher können also selbst entscheiden, wie und wo sie politische Elemente einbauen.

Dass beispielsweise Serienformate keinesfalls nur mit seichten Themen aufwarten, beschrieb bereits Elisabeth Klaus, die darauf verwies, dass in vielen Soap-Operas gesellschafts-politisch wichtige Themen wie Aids, Fremdenhass oder Drogensucht thematisiert werden, und schloss damit explizit die *Lindenstraße* mit ein (vgl. 1996, S. 408). Denn die seit 1985 in der ARD laufende Dauerserie gehört mittlerweile nicht nur zu den etabliertesten Fernsehformaten der Republik, sondern zählt gleichzeitig auch zu den „Vorreitern fiktionaler Politainment-Formate“ (Eilders & Nitsch, 2010, S. 137).<sup>13</sup> Jenes Politainment kommt in der *Lindenstraße* in vielfältiger Weise zum Vorschein. Mindestens beiläufig tauchen im Verlauf einer Folge immer mal wieder einzelne Kommentarschnipsel der Protagonisten zum tagesaktuellen politischen Geschehen in Deutschland auf. Sei es auch nur, wenn die oft im Hintergrund laufenden Nachrichten

---

<sup>13</sup> Mit der *Lindenstraße* folgten die Verantwortlichen der ARD grob dem Rahmenkonzept der in Großbritannien ausgestrahlten Serien *Coronation Street* und *East Enders*, die ebenfalls zu den Politainment-Formaten gezählt werden kann (vgl. Frey-Vor, 1996).

kurz kommentiert werden (vgl. ebd. S. 176).<sup>14</sup> Auffallend ist, dass die politischen Themen nicht nur einen informierenden Charakter aufweisen, sondern die verhandelten Themen oftmals auch als politisch-gesellschaftlicher Missstand oder in Form von Sozial- und Gesellschaftskritik in Erscheinung treten (vgl. Frey-Vor, 1996; Eilders & Nitsch, 2010). Daneben wird das Politisierungspotential der *Lindenstraße* dadurch gewürdigt, dass in ihr Bürger auftreten, welche eine sehr hohe Bereitschaft zur politischen Partizipation aufweisen – sei es, dass sie sich an Protestaktionen gegen die Folter in der Türkei, das fehlende Ausländerwahlrecht in Deutschland oder an Bürgerbegehren zur Verkehrsberuhigung von Straßen beteiligen (vgl. Dörner, 2001, S. 178), dass sie sich für den Umwelt- und Naturschutz einsetzen (vgl. Frey-Vor, 1996, S. 199) oder sich ehrenamtlich für sozial Benachteiligte engagieren (vgl. Eilders & Nitsch, 2010, S. 143). Auch wird die *Lindenstraße* im Hinblick auf die Zusammensetzung der Akteure gelobt, welche zu rund der Hälfte aus der Zivilgesellschaft stammen und deren Sichtweisen auf politische Themen für Eilders und Nitsch bereits einen positiven Unterschied zu nachrichtlichen Berichterstattungen aufweisen, welche hauptsächlich die Standpunkte politischer Eliten aufgreifen (vgl. ebd, S. 144).

Das Aufzeigen von Missständen und Gesellschaftskritik ist zuweilen auch Gegenstand der fast im Wochenrhythmus erscheinenden Krimiserie *Tatort* (vgl. Hickethier, 2010, S. 42). Denn die seit 1970 ausgestrahlte 90 Minuten dauernde Serie ist nicht nur dafür berühmt, dass sie eine Kriminalgeschichte präsentiert, sondern auch dafür, dass sie den „Finger auf gesellschaftliche Wunden legt“ (Compart, 1991, S. 24).<sup>15</sup> Ein von öffentlicher und wissenschaftlicher Seite her besonders gelobter Film ist hierbei der *Tatort*

---

<sup>14</sup> Nach der systematischen Inhaltsanalyse von Eilders und Nitsch, welche 24 Folgen der *Lindenstraße* aus den Jahren 1987 bis 2005 untersuchten, gab es insgesamt 464 politische Aussagen mit einem Politikbezug, wovon sich wiederum knapp 80 Prozent um realpolitisches Geschehen, insbesondere um bevorstehende Bundestagswahlen drehten. Das Themenspektrum reichte dabei von der Sozialpolitik und Infrastrukturpolitik bis hin zu Kommentaren zur politischen Ordnung oder zum allgemeinen politischen Bewusstsein (vgl. 2010, S. 142). Auch werden politische Themen wie Ausländerfeindlichkeit, Arbeitslosigkeit oder das Gesundheitssystem von den Bewohnern der *Lindenstraße* diskutiert (vgl. ebd.).

<sup>15</sup> In welche Wunden die Finger gelegt werden, konnte unter anderem die Magisterarbeit von Buchholz (2006) aufzeigen, die drei *Tatort*-Folgen aus den Jahren 1977, 1989 und 1999 hinsichtlich deren gesellschaftskritischen Gehalts untersuchte. Die Analyse ergab, dass sich in

„Manila“, welcher es laut der Medienwissenschaftlerin Karin Schnake per excellence verstand, an einem Sonntagabend bildungspolitische Informationen in die Wohnzimmer der Deutschen zu transportieren (vgl. 2000, S. 227). Dem Kriminalfilm wurde auch deshalb so große Aufmerksamkeit zuteil, weil er in Kooperation mit dem Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) realisiert wurde, welches sich zwar nicht finanziell an der 320.000 DM teuren Produktion beteiligte, jedoch Hintergrundwissen bereitstellte und das Projekt begleitete. Die 1997 gedrehte WDR-Produktion thematisierte hierbei die Verflechtungen zwischen Industrie- und Entwicklungsländern im Hinblick auf Missbrauchstourismus und Kinderpornografie in Thailand. Die Kölner *Tatort*-Ermittler Klaus Behrendt und Dietmar Schenk geraten hierbei in einen Sumpf von thailändischen Menschenhändlern und europäischen Freiern. Im Vertrag, der zwischen dem BMZ und der Colonia Media geschlossen wurde, bestand die Zielsetzung darin, den Zuschauern die Missverhältnisse und die Folgen eines extremen Sextourismus, wie er auf den Philippinen herrsche, näherzubringen und somit die Zusammenarbeit zwischen Industrie- und Entwicklungsländern hinsichtlich der Bekämpfung der Armut und der Prostitution anzukurbeln (vgl. ebd. S. 221). Das Thema, welches der Film aufwarf und damit fast neun Millionen Menschen erreichte, wurde zusätzlich über diverse mediale Anschlusskommunikationen weitergetragen. Hierbei verweist Schnake insbesondere auf die Talkshow *Sabine Christiansen*, welche im Anschluss an den Film die Debatte fortsetze (vgl. ebd. S. 226).

Dass politische Themen und Akteure Einzug in Unterhaltungsformate halten, ist jedoch keine Errungenschaft der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. Auch in großen Hollywoodblockbustern verbergen sich bisweilen politische Dimensionen. Ein Beispiel, das Andreas Dörner heranzieht, ist der Polit-Thriller *JFK – Tatort Dallas* aus dem Jahr 1991, der mit Kevin Costner in der Hauptrolle besetzt ist und sich um den

---

allen drei Folgen kritische Reflexionen über das gesellschaftlich-politische Leben Deutschlands zutragen. Im Falle des *Tatorts* „Reifezeugnis“ (1977), welcher eine Schüler-Lehrer-Affäre thematisiert, ist diese Kritik noch eher auf einer sozialen Ebene zu verorten. Sie greift die gesellschaftliche Engstirnigkeit und den moralischen Druck auf, der die Protagonisten bis hin zu verbrecherischen Verzweiflungstaten treiben kann. In der Folge „Kinder der Gewalt“ (1999) wird das Versagen der Schule als Erziehungs- und Bildungsinstitution thematisiert und der *Tatort* „Der Pott“ (1987) greift die Verwahrlosung des Sozialstaates auf.

Tod des ermordeten US-Präsidenten John F. Kennedy dreht. Zwar beginnt der Film nach Dörner zunächst mit einer klassischen Kriminalgeschichte. Doch entwickle sich daraus ein bemerkenswertes, politisches Werk, dessen Politainment-Charakter auf verschiedenen Ebenen liegt. Zum einen werde durch ständige Bezüge zu Kennedys Schaffen und dessen politische Ansichten eine Art bildungspolitisches Wissen vermittelt. Darüber hinaus beleuchtet der Film die politischen Strukturen Amerikas, dessen (fiktive) Personen und zeigt dem Zuschauer die kalte, kalkulierende Seite der Politik auf. Vor allem aber ist Costner ein ehrgeiziger politisch interessierter Mensch, der sich weit über seine Arbeitszeit hinaus für das Wohl seines Landes einsetzt, indem er versucht, politische Missstände anzuprangern und dem politischen Amerika die Augen zu öffnen. Besonders prägnant ist nach Dörner jedoch die letzte Szene des Films, in der Costner in einem Gerichtssaal ein Plädoyer auf die Tugendhaftigkeit des politischen Systems und den Aktivismus des Bürgers hält (vgl. 2000, S. 251 ff.). Ein anderes bekanntes Beispiel stellt in diesem Zusammenhang die gleichnamige Verfilmung des Wirkens der US-amerikanischen Bürgerrechtlerin Erin Brockovich aus dem Jahr 2000 dar. Darin stößt die arbeitslose Erin Brockovich (gespielt von Julia Roberts) eher zufällig auf ein brisantes Dokument, das den amerikanischen Energiekonzern Pacific Gas & Electric in eine Verbindung mit dubiosen Arztrechnungen bringt. Ihre Nachforschungen, welche Brockovich auf eigene Faust unternimmt, ergeben, dass die Patienten in Kontakt mit der Substanz Chrom VI kamen, welche durch den Energiekonzern ins Grundwasser gelangte und hunderte Bewohner eines angrenzenden Ortes teilweise unheilbar krank vergiftete. Brockovich startet nun mit Hilfe einer kleinen Anwaltskanzlei einen Prozess gegen die Firma, welcher letztlich gewonnen werden kann und den Konzern zu horrenden Schadensersatzzahlungen verpflichtet. Der Film, welcher überschwänglich gute Kritiken erhielt und mit zahlreichen Oscarnominierungen (unter anderem bester Film, beste Regie) sowie Oscarauszeichnungen (beste Hauptdarstellerin) bedacht wurde, gilt auf wissenschaftlicher Seite als weiteres Paradebeispiel für eine positive Politisierung innerhalb von Unterhaltungsformaten (vgl. Nimz, 2000; Dörner, 2001). Grund für die Autoren sind hierbei zum einen die Thematisierung von Missständen als auch die äußerst vorbildliche Darstellung von politisch-gesellschaftlichem Engagement.

Zusammenfassend lässt sich bis hierhin festhalten, dass die in Kapitel 2.1 beschriebenen Paradigmen ihre empirische Anwendung sowohl in den klassischen Informations-



medien wie Nachrichten finden als auch im Bereich (fiktionaler) Unterhaltungsangebote. Letztere stellen sich demnach keinesfalls nur als ein Hort der Belustigung dar, sondern können – je nachdem, welche Untersuchungskriterien man an diese Formate anlegt – durchaus auch Quelle und Vermittler normativer Standards sein. Auffallend ist, je stärker man den Fokus weg von klassischen Informationsangeboten, auf (fiktionalen) Unterhaltungsangebote richtet, desto stärker setzt sich das republikanisch-partizipative gegenüber dem liberal-repräsentativen Paradigma durch, welchem es allen voran um die Thematisierung von Missständen und das Aufzeigen von politischem Engagement geht. Dies ist jedoch wenig verwunderlich, sind doch gerade dem fiktionalen Unterhaltungsbereich Grenzen gesetzt, wenn es um die Vermittlung von Informationen geht, die zu einer politischen Willensbildung beim Bürger führen können. Doch unabhängig davon, welches Paradigma auf welche Medieninhalte angewendet wird, zeigt der Forschungsstand ebenso auf, dass die Bewertung von Medieninhalten, seien diese nun nonfiktionaler oder fiktionaler Natur, weitestgehend auf der Ebene der Analyse des Politischen verbleibt – zumindest in der Medien- und Kommunikationswissenschaft.<sup>16</sup>

Nachdem der Forschungsstand bezüglich der normativen Paradigmen und deren empirischer Analyse nun weitestgehend dargelegt wurde, soll es im nächsten Abschnitt darum gehen, den Ansatz einer zivilen Gesellschaft darzustellen.

---

<sup>16</sup> Dass darüber hinaus auch Bewertungsmaßstäbe angelegt werden, die zuweilen jenen der zivilen Gesellschaft entsprechen, zeigen einige Fallbeispielanalysen auf, die dem Fachbereich der Medien- oder Filmwissenschaft entstammen (siehe dazu vor allem Kapitel 4).

### 3 Die zivile Gesellschaft

#### 3.1 Begriffsbestimmung

Spricht man von der zivilen Gesellschaft, so stellen viele sicherlich gleich den Zusammenhang zum deutlich populäreren Wort der Zivilgesellschaft her. Vermutlich sind es sodann auch gleich Bilder von Demonstranten oder Transparenten, die einem in den Kopf schießen. Doch was genau unter dem „schwammigen Begriff“ zu verstehen ist, welcher heutzutage gern als „Allzweckwaffe im wissenschaftlichen, politischen und journalistischen Tagesgeschäft“ gebraucht wird (Schmidt, 2007, S. 11), ist nicht so einfach abzuhandeln und bedarf einer ausführlicheren theoretischen Fundierung. Anderenfalls droht der Begriff seine „inhaltliche Substanz zu verlieren und in analytischer Beliebigkeit zu versinken“ (Merkel & Lauth, 1998, S. 3).

Nach dem Soziologen Frank Adloff versteht man unter Zivilgesellschaft Bürger, die sich in Verbänden, Vereinen oder sozialen Bewegungen freiwillig und unabhängig von Staat und Wirtschaft engagieren (vgl. 2005, S. 8). Gewiss könnte man an dieser Stelle noch eine ganze Reihe von Definitionen vorbringen (vgl. z.B. Keane, 1988; Fukuyama, 1995) oder beispielsweise danach fragen, wie eng der Grad der Organisation dieser partizipierenden Bürger gefasst werden soll (vgl. z.B. Hackenbroch, 1998) oder inwieweit zivilgesellschaftliche Akteure in politischen Institutionen verankert sein können, um noch als Zivilgesellschaft angesehen werden zu können (vgl. z.B. Jarren & Donges, 2006). Diesen Diskurs hier im Detail aufzuschlüsseln, ist jedoch für diese Arbeit weitestgehend bedeutungslos. Wichtig ist an dieser Stelle die Erkenntnis, dass die Zivilgesellschaft einerseits einen mehr oder weniger organisierten Verbund weitestgehend unabhängiger, politisch oder gesellschaftlich engagierter Akteure meint und folglich mit Zivilgesellschaft Arten von zivilgesellschaftlichen Akteuren verstanden werden können.

Für diese Arbeit ist jedoch der zweite Gegenstandsbereich der Begrifflichkeit entscheidend, welche mit der Zivilgesellschaft einen bestimmten Typus einer Gesellschaftsordnung meint. Aus Gründen der Eindeutigkeit und Verständlichkeit wird diese Ebene im Folgenden mit der *zivilen Gesellschaft* beschrieben. Diese zivile Gesellschaft umschreibt somit nicht Akteure, sondern umreißt den Entwurf oder das Idealbild einer stabilen und wohlsituierten Gesellschaft. oder, wie es Etzioni pointiert ausdrückt, einer „guten Gesellschaft“ (2001, S. 8). Die Frage, die es im Folgenden zu beantworten gilt,

lautet: Wie stellt sich solch eine Gesellschaft dar und auf welchen Tugenden und Werten basiert sie?<sup>17</sup>

### **3.2 Politischer Aktivismus und die Ursprünge der zivilen Gesellschaft**

Die erste Tugend einer zivilen Gesellschaft bildet der politische Aktivismus. Dies ist auch gleichzeitig jene Tugend, die am engsten mit dem Begriff der Zivilgesellschaft auf der Akteursebene sowie dem landläufigen Verständnis von Zivilgesellschaft einhergeht. Ihre geschichtlichen Wurzeln gehen dabei unter anderem auf das Schaffen und Wirken von Jean-Jacques Rousseau zurück. Wie in Kapitel 2.1.2 beschrieben, fußte Rousseaus Demokratieentwurf darauf, dass der Bürgerwille nicht vertreten werden kann, weshalb der Philosoph eine partizipatorische Teilhabe der gesamten Gemeinschaft an den öffentlichen Angelegenheiten einforderte.

Einen ganz ähnlichen Ansatz verfolge auch der französische Gelehrte Alexis de Tocqueville (1805-1859), welcher als Gründervater eines zivilgesellschaftlichen Denkens beschrieben werden kann. Politisch geprägt wurde Tocqueville vor allem durch seine Reise nach Amerika im Jahr 1830. Amerika ist zu dieser Zeit für viele Staats- und Politiktheoretiker ein spannendes Beobachtungsobjekt, befindet sich die politische Ordnung doch in einer Art Naturzustand, in dem noch kein fest etabliertes Herrschaftssystem vorliegt (vgl. Herb, 2004, S. 146). Am amerikanischen System imponiert dem jungen Tocqueville besonders die Volkssouveränität, die sich durch alle Ebenen des Staates zieht. Die Bürger engagieren sich politisch, wirken an öffentlichen Angelegenheiten mit und mischen sich ein, wenn es darum geht, Gesetze und Statuten zu verabschieden. Das Heraushalten aus öffentlichen Angelegenheiten führt nach Tocqueville hingegen dazu, dass das Volk von der „Tyrannei der Mehrheit“ regiert werde: „Sollte die Freiheit in Amerika jemals untergehen, so wird man dafür die Allmacht der Mehrheit verantwortlich machen müssen, die die Minderheiten zur Verzweiflung trieb und sie zwang zu Gewalttätigkeiten zu greifen“ (Tocqueville, zitiert nach: Breier, 2003, S. 262). Das grenzenlose Vertrauen in eine, wie Tocqueville es nennt, „Zentralverwal-

---

<sup>17</sup> Erwähnt sei hierbei, dass je nach Blickwinkel und Schwerpunktsetzung unterschiedliche Tugenden und Werte innerhalb einer zivilen Gesellschaft zu verorten sind. Für diese Abhandlung werden im Folgenden nur die Kernmerkmale skizziert. Eine theoretisch erschöpfende Erarbeitung sämtlicher Gegenstandsbereiche einer zivilen Gesellschaft kann diese Arbeit nicht leisten.

tung“ entmündigt den Bürger. Er läuft Gefahr, sich in Abhängigkeit von der politischen Obrigkeit zu begeben und politisches Handeln zu verlernen (vgl. ebd.). Es ist daher die hehre Pflicht eines jeden Bürgers, am politischen Geschehen teilzuhaben. Das Einmischen in öffentliche Angelegenheiten dient dem Erhalt der politischen Selbstbestimmtheit. Anderenfalls droht die schleichende Ohnmacht, oder, wie Herb es nennt: „der sanfte Despotismus einer egalitären Massengesellschaft“ (2004, S. 149).

Die Ideen von Rousseau und Tocqueville fanden (zumindest im breitem im öffentlichen Diskurs) alsdann keine größere Beachtung. Eine demokratische Staatsordnung, die eine starke Stellung des Bürgers und den Ruf nach politischer Partizipation aufkommen ließ, war nach zwei Weltkriegen nicht das Mittel der Wahl, um in den politisch zerrütteten Nationen Europas eine grundlegende politische Ordnung zu implementieren. Angetrieben durch die politischen Bewegungen in den USA und Europa erfuhren die klassischen politischen Ideen zur politischen Partizipation in den 1980er und 1990er Jahren ihre Renaissance (vgl. Merkel & Lauth, 1998, S. 7). Jetzt galt es nicht nur eine Demokratie, sondern, wie Benjamin R. Barber (1994) es in seinem gleichnamigen Buch bezeichnet, eine „starke Demokratie“ zu etablieren. Es sollte ein politisches Gemeinwesen geschaffen werden, welches über das bis dahin geltende Repräsentationsverfahren hinausgeht.

Analog zu Rousseau hegt auch der amerikanische Politologe ein tiefes Misstrauen gegen die politischen Eliten und das Repräsentationsprinzip: „Wo nicht gehandelt wird (oder Nichthandeln folgenlos bleibt), gibt es auch keine Politik“ (ebd. S. 106). Der Bürger, so Barber, ist erst in dem Moment frei, in dem er politisch in der Öffentlichkeit partizipiert. Das Zurückziehen in das Private, das sporadisch nur dann durchbrochen wird, wenn er dem Aufruf zu Wahlen folgt, beraubt den Menschen seiner Selbstbestimmung und führt letztlich zur politischen und infolgedessen zur persönlichen Ohnmacht. Barber fordert daher eine permanente politische Partizipation, die über die Legislaturperioden hinausgeht. Ziel ist zwar nicht – und hierin ist Barber deutlich moderater als Rousseau – die Abschaffung der repräsentativen Demokratie, sondern die massive Erweiterung um partizipatorische Merkmale, die zur Schaffung einer breiten Legitimationsgrundlage führt. Denn der „kluge Demokrat“, so Barber, „reformiert, indem er dem Verfassungsrezept partizipatorische Zutaten beigibt, nicht indem er repräsentative Bestandteile entfernt“ (ebd. S. 292). Konkret schlägt der Autor einen Katalog von zwölf Maßnahmen vor, die seine Idee einer „starken Demokratie“ stützen.

Darin fordert der Politologe beispielsweise die Einführung eines allgemeinen Bürgerdienstes, kommunale Freiwilligenprogramme, einen Losentscheid zur Besetzung öffentlicher Ämter, mehr Volksbegehren und mehr Volksabstimmungen sowie kommunale Freiwilligenprogramme (vgl. ebd. S. 290 ff.). Andere Autoren sehen auch Maßnahmen wie das Schreiben von Briefen an Politiker, Abgeordnete oder Zeitungen sowie das Besuchen von politischen Kundgebungen, Reden oder Lesungen als Formen politischer Partizipation an (vgl. Rucht, 1997, S. 382). Die Idee, welche hinter diesen Maßnahmen steckt, ist dabei immer, dass die politische Partizipation dort ansetzt, wo sie von den Bürgern noch fassbar und greifbar ist. Es ist die „wesentliche Ebene [...], auf der entsprechende Zugänge zu politischem Engagement geöffnet werden können und müssen (Münkler, 1997, S. 170).

Oberflächlich betrachtet schließt sich damit der Kreis und man ist an Kapitel 2.1.2 der Arbeit angelangt, nämlich beim republikanisch-partizipativen Ansatz. Damit drängt sich jedoch gleichzeitig die Frage auf, worin sich die zivile Gesellschaft von Paradigmen, welche ebenso auf die politische Partizipation abzielen, unterscheidet. Der Unterschied liegt darin, und diese Erkenntnis könnte bedeutsamer für die weiterführende Darlegung der zivilen Gesellschaft kaum sein, dass die zivile Gesellschaft stark von dem Menschenbild Tocquevilles geprägt wurde, welches eine Reihe von Implikationen für zwischenmenschliche Interaktionen mit sich bringt. Rousseaus Menschenbild war von einem starken Vertrauen in den Bürger geprägt – auch in Polarisierung zu Thomas Hobbes –, was es überhaupt erst möglich machte, an die partizipatorischen Kräfte des Bürgers und dessen gemeinschaftlichen Einsatz für das Staatswesen zu appellieren. Ganz anders verhält es sich bei Tocqueville, der den Menschen zwar nicht als habgierig oder empfänglich für Neid beschreibt, ihm allerdings einen großen Drang zum individualistischen Glücksstreben zuschreibt. Diese Sucht nach materiellem Wohlstand und privatem Glück verleitet den Bürger nur allzu leicht dazu, sich der Öffentlichkeit fernzuhalten. Tocqueville beschreibt diese Haltung mit dem Begriff „Individualismus“. Der Individualismus, so führt Tocqueville aus, „ist ein überlegenes und friedfertiges Gefühl, das jeden Bürger drängt, sich von der Masse der Menschen fernzuhalten und sich mit seiner Familie und seinen Freunden abzusondern. Nachdem er sich eine kleine Gemeinschaft für seinen Bedarf geschaffen hat, überlässt er die große Gesellschaft gern sich selbst“ (Tocqueville, zitiert nach: Breier, 2003, S. 269). Gegen den unpolitischen Individualismus setzt Tocqueville den gemeinschaftlichen Bürgersinn, der dann entsteht, wenn viele Menschen gemeinsam über die öffentlichen

und politischen Geschehnisse diskutieren oder debattieren können. Im damaligen Amerika konnte dieser wohlstandsorientierte Individualismus nach Tocquevilles Beobachtungen durch verschiedene Gemeinschaftsformen, Bindungen oder Gruppenzugehörigkeiten aufgefangen werden. Sie gaben dem Einzelnen sozialen Rückhalt und sorgten dafür, dass der Bürgersinn die öffentlichen Angelegenheiten schützte und lenkte. Denn erst durch sein Handeln in Form von gesellschaftlichen Vereinigungen, lokalen Selbstverwaltungen oder der Arbeit in politischen Assoziationen garantiert sich der Souverän selbst die Unabhängigkeit gegenüber dem Staat und fördert gleichzeitig seine Bindung an diesen (vgl. Breier, 2003, S. 270 ff.). Es ist daher nicht der repräsentative Gedanke, den Tocqueville als grundlegendes Übel empfindet, sondern den des liberalen, egozentrischen Individualismus. Diese Grundidee war es dann auch, die zwischen den 1980er und 1990er Jahren Autoren wie Barber, Walzer, Etzioni und Putnam aufgriffen und unter dem Label des Kommunitarismus den Entwurf einer zivilen Gesellschaft zeichneten. Es war die Zeit, als der Kommunismus weitestgehend gescheitert war, die Sowjetunion langsam auseinanderfiel und die westliche Welt (insbesondere die USA) konkurrenzlos mit ihrer auf individuellen Wohlstand ausgelegten Gesellschaftsform aufwartete. Durch einen ausufernden Kapitalismus drohte sich die „gesellschaftliche Balance zugunsten eines ökonomischen Erfolgs- und Bereicherungsdenkens zu verschieben“ (Vorländer, 2001, S. 19), in dem nunmehr das Wohlstandsstreben die Bürger in eine abgeschottete Sphäre der Privatheit trieb. Der Individualismus lief Gefahr, in einen Atomismus überzugehen, in dem sich jegliche Bindung aufhebt und in dem die Selbstinitiative des Bürgers sowie die Selbstheilungskräfte der Gesellschaft gelähmt werden: „Die ausschließliche Betonung der Rechtsansprüche und Privatinteressen von Individuen führe letztlich zur Zerstörung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und damit der Voraussetzung sozialer Integration“ (Reese-Schäfer, 2001, S. 134).

Die Kritik der zivilen Gesellschaft am Liberalismus, und dies sei aufgrund der Bedeutsamkeit noch einmal betont, zielt nicht darauf ab, den Schutz der Privatsphäre vor staatlicher Willkür zu kritisieren. Dies wäre auch absurd, zielt der politische Aktivismus ja gerade darauf ab, despotische Herrschaft zu vermeiden. Vielmehr ging und geht es darum, dem politischen Liberalismus in dessen konsequenter Folge auch wirtschaftliche, soziale und zwischenmenschliche Aspekte drohen, auf egoistische Einzelinteressen reduziert zu werden, ein gemäßigtes Gegengewicht entgegenzustellen.

### 3.3 Gemeinwohl und Uneigennützigkeit

Die zweite Tugend einer zivilen Gesellschaft besagt, dass die Bürger möglichst im Sinne des Gemeinwohls handeln sollen. Gemeinwohl und zivilgesellschaftliches Handeln sind, zumindest wenn man die einschlägige Literatur liest, zwei scheinbar untrennbar miteinander verwobene Begriffe. Doch an dieser Stelle tut sich so dann auch gleich das erste Problem auf. Denn so schillernd der Begriff des Gemeinwohls zunächst einmal klingt, so unscharf wird er zuweilen definiert.

Zum einen werden mit dem Begriff Gemeinwohl gesellschaftliche, politische oder ökonomische Wertvorstellungen beschrieben, die darauf abzielen, ein gesellschaftliches System zu ordnen, zu festigen oder zu stärken. Diese Wertvorstellungen sind dabei aber keineswegs übergreifend als gut zu bewerten, sondern sie sind stets an die ihr zu Grunde liegende Philosophie gekoppelt. Die zivile Gesellschaft hat also keinesfalls das alleinige Anrecht, sich mit dem Gemeinwohl zu schmücken. Wenn man von Gemeinwohl im Zusammenhang mit einer zivilen Gesellschaft spricht, so meint man damit, dass die Bürger mit ihrem Handeln nicht das eigene Wohl verfolgen, sondern auch zum Wohle anderer handeln. Michael Walzer hat das in einem berühmten Satz wie folgt zusammengefasst: „Die zivile Gesellschaft wird daran gemessen, ob sie fähig ist, Bürger hervorzubringen, die wenigstens manchmal Interessen verfolgen, die über ihre eigenen und diejenigen ihrer Genossen hinausgehen“ (1996, S. 93). Mit diesem Sicheinsetzen für andere unterscheidet sich die zivile Gesellschaft in größtmöglicher Abgrenzung von dem rein nach persönlichen Interessen strebenden Liberalismus.<sup>18</sup>

Ihren Ausdruck, und darum rankt sich auch ein Großteil der in diesem Zusammenhang stehenden Literatur, findet jene Tugend in der öffentlichen Sphäre innerhalb des dritten Sektors, der erstmals von dem Kommunitaristen Amitai Etzioni (1972) aufgegriffen wurde. Der dritte Sektor, zuweilen auch Non-Profit-Sektor genannt, stellt einen neben dem Staat und Markt unabhängigen gesellschaftlichen Bereich dar, der autonom organisiert ist, nicht gewinnorientiert arbeitet, einen gewissen Anteil an freiwilligen Beschäftigten aufweist und in seinem Wirken einen uneigennützigen Zweck verfolgt (vgl. Priller & Zimmer, 2001, S. 11). Innerhalb dieses Non-Profit-Sektors sind wiederum sogenannte Non-Profit-Organisationen angesiedelt, in denen ein eher kleiner Teil

---

<sup>18</sup> Der Trennschärfe halber wird ab dieser Stelle der Begriff der Uneigennützigkeit und der uneigennützigen Hilfeleistung verwendet.

fester Mitarbeiter neben einem größeren Anteil ehrenamtlicher Mitarbeiter oder Sympathisanten des Unternehmens tätig ist. Strittig ist jedoch, welche Organisationen zum Non-Profit-Sektor gehören. Gemäß der Autonomie gegenüber Staat und Wirtschaft sehen Wissenschaftler beispielsweise die Kirche in Deutschland nicht zu den Non-Profit-Organisationen, da sie eine zu große Nähe zum Staat aufweist (vgl. Adloff, 2005, S. 112). Ebenso gehören Vereine (wie Fußball- oder Volleyballvereine) nicht zum dritten Sektor, da die institutionellen Rahmenbedingungen, wie beispielsweise die Schaffung von Sportplätzen, die Finanzierung von Material und Gerätschaften vornehmlich aus Geldern der öffentlichen Hand erfolgt. Auf der anderen Seite weisen solcherlei Organisationen jedoch einen hohen Anteil an ehrenamtlichen Mitarbeitern auf und setzen sich je nach Ausrichtung der Organisation für Benachteiligte und Schwächere ein. Sie übernehmen auf regionaler Ebene Aufgaben in der Pflege und Betreuung älterer Menschen (Klie, 2010) oder gründen wie im Bundesland Hessen einen freiwilligen Polizeidienst (Groß & Kreuzer, 2009).

Ein ganz ähnliches Dilemma ergibt sich auch bei den Stiftungen oder NGOs, welche zuweilen auch zu den zivilgesellschaftlichen Organisationen gezählt werden. Diese Unternehmen weisen zwar eine nahezu vollkommene Unabhängigkeit vom Staat auf und sind weitestgehend finanziell autonom aufgestellt, da sie ihre Gelder hauptsächlich über Spenden akquirieren (Adloff, 2005, S. 117 ff.). Hier wird allerdings argumentiert, dass diese Unternehmensführung dieser Organisationen stark dem Risiko ausgesetzt ist, höchst eigennützig im Sinne des wirtschaftlichen Erfolgs des Unternehmens zu agieren, wenngleich sie nach außen hin eine andere Botschaft transportieren (vgl. Kreutzberger, 2009; Staud, 2009; Schmidt-Bleek, 2014 ).

Das Dilemma, welche Organisationen oder Formen von Unternehmen nun genau als zivile Gesellschaft anzusehen sind, konnte dann ein Stück weit darüber aufgefangen werden, indem man auf die in dieser Organisation tätigen Bürger abstellte, welche sich in einem mehr oder weniger regelmäßigen Engagement für das Gemeinwohl einsetzen (vgl. z.B. Stricker, 2007). Doch auch im Hinblick auf diese Akteursebene ist die Uneigennützigkeit, die nach Michael Walzer als Handlung über die eigenen Interessen und die Interessen von Freunden und Bekannten hinausgeht, nicht immer gegeben. Nachweisen konnten eigennützige Motive im Rahmen der Erbringung gemeinwohlorientierter Leistungen Andreas Dörner und Ludgera Vogt, als sie Bürger, welche sich in einer kleinen Stadt im Ruhrgebiet gegen die Kohleförderung aussprachen, nach de-



ren Absichten für ihr Engagement fragten. Dabei konnten die Autoren in Tiefeninterviews zwar ermitteln, dass das Engagement unter anderen auf rein altruistischen Motiven fußt, die Bürger also gern dazu bereit sind, sich zu engagieren, wenn dies jemand anderem hilft. Der Großteil der Befragten gab jedoch an, dass das Engagement vordergründig sowohl ihrer Karriere als auch der sozialen Anerkennung und dem Prestigegewinn diene (vgl. 2008, S. 128 ff.).

Es zeigt sich also, dass der Rückschluss unzulässig ist, jegliches Verhalten oder jegliche Organisation, welche das Label des Gemeinwohls oder der Uneigennützigkeit trägt, gleichzeitig als Bestandteil einer zivilen Gesellschaft aufzufassen. Vielmehr gilt es zu hinterfragen, ob die Handlungen tatsächlich rein uneigennütziger Natur sind oder ob es sich hierbei vielmehr um Formen „vermarkteter Ethik“ handelt, wie es Liebel genannt hat (2002, S. 218). Salopp ausgedrückt könnte man nun argumentieren, dass es dem sibirischen Tiger ziemlich egal sei, aus welchen Gründen sich jemand für ihn einsetzt. Hauptsache er wird nicht mehr gejagt. Doch der zivilen Gesellschaft, und dies ist bei dieser Überlegung zu berücksichtigen, geht es nicht um ein Gemeinwohl, das rein am erfolgreichen Output orientiert ist. Ein solches Gemeinwohl wäre lediglich ein „funktionaler Formelbegriff zur Durchsetzung von Partialinteressen im politischen Streit wie im wirtschaftlichen Wettbewerb“ dient (Münkler & Fischer, 2002, S. 14). Die uneigennützige Hilfeleistung hat ein stark altruistisches Moment. Ob uneigennützige Hilfeleistung tatsächlich als solche angesehen werden kann, hängt davon ab, wie hoch die Motivation des einzelnen Bürgers ist, dies aus eigennützigen Interessen heraus zu tun. Würde die Hilfe gegenüber anderen lediglich oder vor allem dazu dienen, eigene Interessen zu bedienen, wäre dies nichts weiter als verkappter Liberalismus.

Unabhängig von der Frage, wie egoistisch uneigennütziges Verhalten sein darf, um in den Kanon zivilgesellschaftlicher Tugenden aufgenommen zu werden, soll an dieser Stelle noch kurz angerissen werden, wer eigentlich der Empfänger derartiger Hilfeleistungen sein soll. Die Antwort darauf ist zuweilen jedoch auch nicht eindeutig. Autoren, die auf Rousseau abstellen, gehen davon aus, dass mit dem Gemeinwohl vornehmlich jene Handlungen gemeint sind, die Schwächeren zugutekommen oder das Elend und die Armut im Allgemeinen bekämpfen. Hierzu zählen insbesondere die „verfassungsrechtlich garantierten Menschen- und Grundrechte, ebenso wie die Gleichheit vor dem Gesetz sowie die Ermöglichung menschenwürdiger Lebensumstände etwa im Sinne der Sicherung eines Existenzminimums“ (Rucht, 2008, S. 88 ff.). Diese Sichtweise ist jedoch die Ausnahme. So ist die uneigennützige Hilfeleistung in

einer zivilen Gesellschaft keinesfalls nur dem Schutze einer bestimmten Gruppe vorbehalten. Auch weil die Bestimmung von dem, was eine explizite Notlage ist, höchst normativ ist. Vielmehr kommt es darauf an, eine Kultur zu schaffen, in der sich Uneigennützigkeit und das Handeln im Sinne des Gemeinwohls manifestieren. Ob dies jetzt einen Bettler betrifft oder man selbst einem wohlhabenden Banker den Weg weist, spielt keine Rolle. Es ist, wie Shils es beschreibt, die „allgemeine Anerkennung einer Verpflichtung, neben den eigenen Interessen zumindest bis zu einem gewissen Grade das Gemeinwohl oder die Gesamtgesellschaft zu berücksichtigen“ (1991, S. 15).

### **3.4 Gemeinsinn, Kooperation, Vertrauen und das Putnam'sche Sozialkapital**

Die nächste Tugend innerhalb einer zivilen Gesellschaft bezieht sich auf das Putnam'sche Sozialkapital (vgl. Putnam, 1995a, 2000, 2001) oder, wie Weidenfeld es nennt, auf die „gesellschaftlichen Bindekräfte“ (2001, S. 11). Wie anfangs im Abschnitt über Tocqueville bereits erwähnt, war eine der Befürchtungen des französischen Gelehrten, dass das Streben nach individualistischen, höchst eigenen Lebensentwürfen (langfristig) zu einem Zusammenbruch der Gesellschaft führen würde. In dem Maße, in dem der Bürger nicht mehr am Gemeinschaftlichen teilnimmt, sondern sich nur noch dem privaten Glücksstreben widmet, besteht die Gefahr, dass sich die Gesellschaft entsolidarisiert und schwächt (Roßdeutscher et al., 2008, S. 11). Ein ungezügelter Individualismus sprengt den sozialen Zusammenhalt (vgl. Braun, 2002, S. 8). Um diese, wie Weidenfeld es nennt, „autozentristische Mentalität“ aufzuhalten, ist es im Sinne einer zivilen Gesellschaft notwendig, ein kollektives, gemeinschaftliches Verständnis bei den Bürgern zu formen (2001, S. 11). Den empirischen Beweis dafür, wie nützlich Gemeinsinn, Kooperation und das Vorhandensein von Sozialkapital sind, lieferte Putnam gleich mit. Zwar war die Begrifflichkeit des Sozialkapitals keinesfalls eine neue Wortschöpfung. So hatte bereits der amerikanische Soziologe Lyda Judson Hanifan Anfang der 20. Jahrhunderts vom Sozialkapital gesprochen (1916), mit dem er als im Alltag greifbare Eigenschaften des Menschen wie den Gemeinschaftsgeist oder den geselligen Austausch zwischen Einzelnen und der Familie bezeichnete und von dem er damals schon behauptete, dass das Sozialkapital womöglich auch für eine Verbesserung der Lebensbedingungen der gesamten Gemeinschaft beitragen würde

(vgl. ebd. S. 130).<sup>19</sup> Putnams Neuauflage dieses Ansatzes war jedoch theoretisch und empirisch so stichhaltig, dass sie einen enormen wissenschaftlichen Input hatte (vgl. Klein et al., 2004; Westle & Gabriel, 2008).

Der Ursprung der Entwicklung des Putnam'schen Sozialkapitals, aus dem schließlich das viel beachtete Werk „Making Democracy Work“ (1993) entstand, lag in der Untersuchung zweier Regionen in Italien.<sup>20</sup> In Norditalien fand Putnam eine weitestgehend korruptionsfreie Regierung vor, die politisch effektiv und effizient handeln konnte und in der sich die Bürger als äußerst loyal und staatsdienstlich dem politischen System gegenüber erwiesen. Auch herrschte hier, im Vergleich zur Region Süditaliens, eine deutlich niedrigere Drogen- und Armutsrate, wohingegen ein überdurchschnittlich hohes Bildungs-, Gesundheits- und Integrationsniveau vorlag (vgl. Putnam et al. 1993). Doch was war an den Regionen Norditaliens so anders als an deren südlich gelegene Pendanten? Als mit Abstand erklärungsstärkster Faktor erwies sich nach Putnam das Vorhandensein eines ausgeprägten Sozialkapitals. Die Bürger Norditaliens vertrauten einander und kooperierten deutlich stärker miteinander als die Menschen im Süden. Sie waren Mitglieder in Kirchen- oder Sportvereinen, organisierten sich in Gruppen oder Klubs, debattierten und diskutierten öffentlich oder übten Ehrenämter aus.

Als Sozialkapital sind nach Putnam „features of social organizations, such as trust, norms and networks, that can improve the efficiency of society by facilitating coordinated actions“ zu bezeichnen (vgl. ebd. S. 167). Hergestellt werden kann dieses Sozialkapital damit zum einen über Bürgerinitiativen oder das Ausüben ehrenamtlicher Tätigkeiten. Diese Art der Gemeinschaftsform ist formell organisiert. Das heißt, sie sind mit mehr oder weniger offiziellen Funktionären, Mitgliedschaftsbedingungen,

---

<sup>19</sup> Erwähnt sei, dass auch andere Soziologen wie beispielsweise der Franzose Pierre Bourdieu (z.B. 1996) den Begriff des Sozialkapitals in ihren Arbeiten verwenden. Anders als der Kommunitarist Putnam meint der Begriff hierbei weniger eine Art kollektives Gut als vielmehr eine persönliche, neben anderen wie dem ökonomischen (finanzielles Vermögen) oder dem kulturellen (Bildung) Kapital vorhandene Ressource, über die der Mensch seine Stellung und seine Machtposition definiert.

<sup>20</sup> Die daraus gewonnenen Erkenntnisse übertrug der amerikanische Soziologe später dann auf die US-amerikanische Gesellschaft, in dessen Zusammenhang das populäre Werk „Bowling Alone“ (2000) erschien.

Beiträgen oder regelmäßigen Versammlungen verbunden (vgl. Putnam & Goss, 2001, S. 25). Das formelle Sozialkapital fußt somit eng auf den Vereinigungen, welche bereits Tocqueville als „große, unentgeltliche Schulen“ ansah, „in denen sämtliche Bürger die allgemeine Lehre von der Vereinigung erleben können“ (Tocqueville, zitiert nach: Westle & Gabriel, 2008, S. 58). Daneben erweisen sich aber auch Gemeinschaftsformen für die Herausbildung von Sozialkapital als ebenso bedeutsam, die eher einen losen oder spontanen Verbund darstellen und von Putnam als informelles Sozialkapital beschrieben werden. Hierzu zählen die erweiterte Familie, Pender, die im Zug regelmäßig Karten spielen, nachbarschaftliche Zusammenkünfte oder eben das Bowlen mit Freunden (Putnam & Goss, 2001, S. 23 ff.). Die dritte Dimension des Sozialkapitals drückt sich in der gegenseitigen zwischenmenschlichen Kooperation und dem gegenseitigen Vertrauen aus. Dem Vertrauen kommt nach Putnam eine besondere Stellung zu, da es die Voraussetzung für das Zustandekommen kollektiver Handlungen ist. Er bezeichnet es daher auch als „Gleitmittel jeglichen gesellschaftlichen Zusammenlebens“ (ebd. S. 21). Diese Kooperations- und Vertrauensgemeinschaft stellt für Putnam sodann auch gleich den ersten gewinnbringenden Nutzen gemeinschaftlichen Handelns auf persönlicher Ebene dar. Denn jede auf Kooperation basierende Handlung „enables participants act together more effectively to pursue shared objectives“ (Putnam, 1995b, S. 664).<sup>21</sup> Braun beschreibt dies als Norm der „generalisierten Reziprozität“ im Sinne von: Ich helfe dir, in der Erwartung, dass du mir in Zukunft ebenso hilfst (2002, S. 10).

Auch konnten Studien nachweisen, dass das soziale Zusammengehörigkeitsgefühl stark mit dem physischen Gesundheitszustand von Menschen (vgl. House et al., 1988; Berkman, 1995; Seeman, 1996) oder der persönlichen Lebenszufriedenheit korreliert (vgl. Diener, 1994; Myers & Diener, 1995; Veenhoven, 1996). Die Vorteile, die Kooperation und Gemeinsinn im kleinen Kreis mit sich bringen, gelten nach Putnam (1993) umso mehr, wenn es um größere Gruppen oder vielschichtige Gemeinschaften geht. Zum einen hat privates Wohlbefinden einen indirekten positiven Effekt auf die

---

<sup>21</sup> Dies geht eng mit der Ausführung von Tocqueville einher, der sagt: „Bürger, die als einzelne schwach sind, haben von vornherein keine klare Vorstellung von der Stärke, die sich durch Zusammenschluss erlangen lässt. [...] Der Vorteil, den sie aus der Vereinigung in wichtigen Angelegenheiten ziehen, lehrt sie den Vorteil, den sie durch gegenseitige Hilfe in kleinen Sachen gewinnen“ (Tocqueville, zitiert nach: Westle & Gabriel, 2008, S. 57).

Öffentlichkeit. Zum anderen lassen sich durch das Vorhandensein von Sozialkapital auch gesellschaftliche Probleme besser lösen. So werden Armut, Kriminalität oder Bildungsdefizite weitestgehend durch das gegenseitige Vertrauen und die Solidarität der Menschen zueinander behoben oder entstehen gar nicht erst (vgl. z.B. Putnam, 1993, 1995a; Woolcock & Narayan, 2000).

Aber es gab auch kritische Stimmen zum Heilsbringer Sozialkapital, von dem Edwards und Foley pointiert behaupten, dass es in „just three flavors“ vorkäme: „good, better and best“ (2001, S. 230). Wobei insbesondere konzeptuelle Probleme hinsichtlich des Umgangs mit Begrifflichkeiten (Roßteutscher et al., 2008), bezüglich der Operationalisierung von Indikatoren (Braun, 2001; Helmbrecht, 2005) sowie der Bestimmung von Untersuchungs- und Vergleichsgegenständen (Geißel et al., 2004) kritisiert wurden. Dennoch stellt das Sozialkapital einen Eckpfeiler der Kommunitarier auf dem Weg zu einer zivilen Gesellschaft dar. Dabei wird in Abgrenzung zu den Individualisierungstendenzen des Liberalismus eine Gesellschaftsform der Gemeinschaft, Solidarität und des Vertrauens vorgeschlagen, welche letztlich nicht nur dem reinen Selbstzweck dient, sondern vielmehr das Wohl auf der individuellen, der gesellschaftlichen und der politisch-demokratischen Ebene steigert und damit einen „Beitrag zur kollektiven Wohlfahrt bereithält“ (Offe, 1999, S. 118).

### **3.5 Verständnis, Kompromissbereitschaft, Gewaltverzicht und Gnade**

Der vierte und letzte Eckpfeiler einer zivilen Gesellschaft drückt sich in einem Bündel sehr ähnlicher Tugenden und Werte aus, unter die der Soziologe Detlef Pollack die „Kompromissbereitschaft, Achtung vor dem Anderen sowie Fairness und Verständnis“ (2004, S. 37) subsumiert. Ganz ähnlich sieht es Frank Adloff, für den sich die zivile Gesellschaft durch Verständnis, Gewaltfreiheit und wechselseitige Anerkennung auszeichnet (vgl. 2005, S. 10 ff.).

Was all diese Tugenden gemein haben, ist der Umgang mit konkurrierenden oder anders denkenden Parteien. Die zivile Gesellschaft ist damit vom Grundsatz her eng mit dem deliberativ-diskursiven Paradigma verbunden, weshalb Etzioni auch vom „rationalen Diskurs als Konfliktlösungsmethode vernünftiger Menschen“ spricht (1996a, S. 220). Auch andere wie Meyer meinen, die zivile Gesellschaft beruhe auf den Prinzipien der „Einwilligung in Kompromisse bei grundlegenden Problemen und Meinungsverschiedenheit, der Akzeptanz von gesellschaftlicher Differenz sowie der Erkenntnis, dass es keine einzige und verbindliche Lösung gibt“ (2005, S. 84).

Erstmals aufgegriffen wurden die Tugenden der Verständigung, des Verständnisses und der Kompromissbereitschaft von einem der Urväter einer zivilen Gesellschaft, Amitai Etzioni. In seinem Buch „The New Golden Rule“ äußert der Kommunitarist, dass es sich in einer zivilen Gesellschaft verbiete, die Gegenpartei zu dämonisieren und deren Position als satanistisch oder verräterisch darzustellen (vgl. 1996b, S. 104). Vielmehr sei es wichtig, „not to affront the deepest moral commitments of other groups. The assumption is that each group is committed to some particular values that are sacrosanct to it and which must be respected“ (ebd. S. 105). Auch Benjamin R. Barber greift diesen Gedanken des Verständnisses und der Verständigung auf und bezeichnet diesen als „Vernünftigkeit“ (1994, S. 114). Die Vernünftigkeit meint, dass man seine eigenen Forderungen nicht um jeden Preis versuchen soll durchzusetzen, sondern stets mit Bedacht und Blick auf die andere Position handeln sollte. Wenngleich dies nicht den vollständigen Verwurf der eigenen Meinung einschließt: „Vernünftig sein bedeutet also nicht, sein Selbst zu verleugnen, sondern in ein Verhältnis zu anderen zu setzen und ein Bewusstsein der eigenen Abhängigkeit vom bürgerlichen Gemeinwesen zu gewinnen“ (ebd.). Etzioni verlangt von den Bürgern daher eine gewisse „Vorläufigkeit, die ausschließt, dass die Debatte jemals endgültig beendet ist“ (1996a, S. 221). Anders als bei Habermas geht es in der zivilen Gesellschaft allerdings nicht primär darum, das über einen rationalen Aushandlungsprozess gefilterte bestmögliche Ergebnis aller zu generieren, sondern die Anwendung von Kompromissbereitschaft und Verständigung zielt auf eine integrationsstiftende Wirkung ab und soll zur Herausbildung eines gesamtumfassenden Kollektivs beitragen (vgl. ebd.). Nur in dem Maße, in dem alle Positionen berücksichtigt werden, in dem man die anderen Motive in Relation zu seinen eigenen setzt, ist es überhaupt erst möglich, die anderen Positionen zu erkennen und damit das Gemeinwohl im Sinne eines bürgerschaftlichen Ethos zu schaffen. Dies ist gleichzeitig auch als Differenz zur liberalen Theorie zu verstehen. Denn anders als bei diesem Ansatz geht es nicht darum, die eigenen Positionen um jeden Preis durchzusetzen – mögen die Gründe dafür vermeintlich noch so gut sein –, sondern im Sinne des uneigennützigen, gemeinwohlorientierten Handelns die Positionen anderer mit in seine Position einfließen zu lassen. Es ist im Grunde nichts weiter als die Forderung nach Rücksichtnahme und der Interaktion mit anderen, einer Tugend, die dem liberalen Verständnis und der schlichten Durchsetzung von Einzelinteressen nicht vorgesehen ist. Folglich wird in diesem Zusammenhang bisweilen

auf die Gewaltfreiheit einer zivilen Gesellschaft abgestellt, da die Anwendung jeglicher Form von Gewalt die Verständigung und die Rücksichtnahme aufs Schärfste verletzt (vgl. Meyer, 2005, S. 134).<sup>22</sup> Zwar ist es durchaus legitim, seine Position laut oder progressiv vorzutragen, schließlich dürfen vor allem Protestbewegungen und politischer Aktivismus den Konflikt nicht scheuen (vgl. Kocka, 2004, S. 33). Allerdings sind dem Aufruhr dort Grenzen gesetzt, wo Mitbürgern Schaden zugefügt oder angedroht wird, weshalb Kocka die Kompromissbildung und die Verständigung als übergeordnete Tugenden einer zivilen Gesellschaft ansieht (vgl. ebd.). Auch Geißel et al. bezeichnen den Gewaltverzicht als grundlegende Maxime einer zivilen Gesellschaft, der alle anderen Tugenden unterworfen sein müssen (vgl. 2004, S. 8).

Auch die uneigennützigte Hilfeleistung oder die Absicht von Bürgern, dem Wohl anderer zu dienen, kann nicht als Ausdruck zivilgesellschaftlichen Handelns angesehen werden, wenn Mittel angewendet werden, welche die (gewaltsame) Schädigung Dritter nach sich ziehen. Sollte die Gewalt wiederum von jenen Dritten oder einer konkurrierenden Partei ausgehen, so zeichnet sich das Handeln ziviler Gesellschaften dadurch aus, auf diese Aktionen mit Milde und Gnade, keinesfalls allerdings mit Rache oder Vergeltung zu reagieren. Zwar schaffen die Verurteilung des anderen, Rache und Vergeltung kurzzeitige persönliche Befriedigung und Genugtuung, jedoch schwächt es langfristig gesellschaftliche Ordnungen und Bindekräfte. Der gnaden- und rücksichtsvolle Bürger ist in der Vorstellung Martha Nussbaums vielmehr wie ein guter Richter, der über ein einführendes Verständnis verfügt und unter Berücksichtigung der einzigartigen Merkmale eines Falles „zum Nachgeben bereit ist, auch wo er das Gesetz auf seiner Seite hat“ (2000, S. 156). Die Fähigkeit zur Gnade und Milde vereinigt uns in geteilten Fehlbarkeiten sowie Schwächen und erinnert uns daran, „dass sich alle Menschen irren und dass die künstlichen Unterscheidungen innerhalb einer Gesellschaft es einigen sehr viel schwerer machen als anderen, fair und gerecht zu sein“ (ebd. S. 161). Nach Strub ist es daher wichtig, sein eigenes Interesse der Vergeltung zu transformieren, ohne dabei in vollkommener Stummheit zu verfallen. Wobei jener Stummheit Grenzen bezüglich der Mittel gesetzt sind, gegen die man sich selbst empört (vgl.

---

<sup>22</sup> Auch führt Zimmer aus, dass in dem Wortstamm „zivil“ der friedliche Umgang miteinander gemeint ist, dessen größtmöglicher Gegenpol eben die Anwendung von Gewalt darstellt (vgl. 2012, S. 355).

2006, S. 357). Andererseits, so Nussbaum, „geben wir die Hoffnung auf, in einer Gemeinschaft zusammenleben zu können, wenn wir uns selbst dem gerechtfertigten Hass hingeben“ (2000, S. 161).

Mit der Forderung, nicht um jeden Preis die eigenen Interessen durchzusetzen, sondern anderen Rücksicht und Verständnis entgegenzubringen, drängt sich jedoch der Eindruck auf, dass die zivile Gesellschaft eine womöglich wenig vorteilbringende Gesellschaftsordnung darstellt. Nett, aber schwach. In Abgrenzung zu einem liberalen Atomismus liegen diese Nachteile auf den ersten Blick auch auf der Hand. Denn bei diesem geht es darum, umgehend den eigenen Erfolg zu erzielen und gewinnbringende Situationen auszunutzen, bevor ein günstiges Momentum verfliegt. Oder, um es an dieser Stelle pointiert mit einem berühmten Zitat des ehemaligen US-amerikanischen Regierungsberaters und Physikers John von Neumann zu verdichten, das dieser im Zusammenhang mit der Frage nach dem nuklearen Erstschatz gegen die Sowjetunion vorbrachte: „If you say why not bomb them tomorrow, I say why not today? If you say today at five o'clock, I say why not at one o'clock?“ (von Neumann, zitiert nach: Poundstone, 1992, S. 4).

Dass man mit dieser Art der Tugenden jedoch nicht automatisch einen Nachteil erfährt, sondern sie sich zumindest langfristig sogar als enorm nützlich erweisen, konnte Robert Axelrod in einem viel beachteten Experiment aus dem Jahr 1981 belegen. Dieses sah wie folgt aus: Axelrod forderte Wissenschaftler aus den verschiedensten Fachrichtungen auf, ein Computerprogramm zu schreiben, welches jeweils gegen ein anderes Computerprogramm in einem Wettbewerb antritt. Das zu entwickelnde Programm musste dabei lediglich zwei grundlegende Befehle ausführen: Entweder es kooperiere innerhalb eines Spielzuges mit seinem Gegenüber, oder es defektierte. Kooperierten beide Programme, wurden jeweils drei Punkte verteilt. Defektierten beiden Programme, erhielten beide einen Punkt. Kooperierte ein Programm, während das andere defektierte, bekam das defektierende fünf Punkte, während das kooperierende Programm leer ausging. Pro Partie wurden 100 Runden gespielt. Das Programm, welches am Ende des Turniers die meisten Punkte auf sich vereinen konnte, gewann. Unter den insgesamt 14 eingereichten Programmen setzte sich schließlich mit deutlichem Abstand eines mit dem Namen „Tit for Tat“ durch. Das Programm ging jeweils mit der Taktik vor, mit einer Kooperation zu beginnen und anschließend die Entscheidung des Gegners zu kopieren. Dass es den Kontrahenten gleich zu Beginn des Spiels immer wohlgesonnen war, stellte sich dabei als erste Erfolgseigenschaft heraus. Auch andere



Programme, welche in ihrem ersten Zug nicht defektierten, um schnellstmöglich Punkte zu machen, waren überproportional erfolgreich. Der Erfolg lag also einerseits darin, zunächst einmal großzügig, kooperationsbereit und offen zu sein. Dieses Prinzip der gegenseitigen Kooperation geht dann auch so lange gut und verschafft beiden Parteien hohe Punktzahlen, bis ein Programm defektiert. Die verschiedenen Programme gingen mit solcherlei betrügerischem, schädigendem Verhalten ihres Mitspielers unterschiedlich um. Einige, wie beispielsweise das Programm „Friedmann“ übte nach einem Betrug ewige Vergeltung an seinem Gegenüber, was zwar diesem keine hohen Punkte mehr einbrachte, ihm selbst jedoch auch nicht. Abermals erwies sich auch hier eine Eigenschaft als äußerst gewinnbringend, welche auch das Programm „Tit for Tat“ einprogrammiert hatte, und zwar die Vergebung, Gnade oder, wie Axelrod es nennt, die Nachsicht (vgl. 2009, S. 32). Als Nachsicht kann die Neigung verstanden werden, in den Zügen nach einer Defektion des anderen Spielers zu kooperieren. So defektierte „Tit for Tat“ zwar seinerseits im nächsten Zug auch, schaltete jedoch sofort wieder auf Kooperation um, wenn der Gegenspieler ihm dieses Angebot machte. Diese Regel lässt „folglich die Vergangenheit nach einer Strafe auf sich beruhen“ (ebd.). Als theoretisch noch erfolgreicher stellte sich im Nachhinein ein Programm mit dem Namen „Double Tit for Tat“ heraus, das die Entwickler Axelrod zwar präsentierten, jedoch nicht am Turnier teilnahm. Dieses Programm funktionierte ganz ähnlich wie „Tit for Tat“ mit dem einzigen Unterschied, dass es die erste Defektion des Kontrahenten noch vollständig hinnimmt und erst ab der zweiten Defektion seinerseits sanktioniert, bevor es sich anschließend die Möglichkeit einer weiterführenden Kooperation offenhält (vgl. Nowak & Sigmund, 1992). Sein Handeln auf Kooperation, Rücksichtnahme und Vergebung auszurichten und eben nicht Vergeltung und seinem kurzfristigen Bereicherungsdenken nachzukommen, scheint somit zumindest im Hinblick auf längerfristige, sich wiederholende Interaktionen gewinnbringend zu sein.

### **3.6 Zwischenfazit**

Zusammenfassend lässt sich bis hierhin Folgendes festhalten: Spricht man über die Zivilgesellschaft oder die zivile Gesellschaft, so gilt es zunächst einmal, zwischen der akteurszentrierten und der habituell oder handlungsorientierten Ebene zu differenzieren. Mit Akteuren der Zivilgesellschaft werden gemeinhin mehr oder weniger organisierte Gruppen oder Zusammenschlüsse von Personen verstanden, die unabhängig von Markt und Politik Interessen artikulieren, die als Ausgleichs- und Vermittlungsventil

sowie als Inputgeber öffentlicher Angelegenheiten fungieren oder sich gemeinwohl-orientiertem Handeln widmen. Die zweite Ebene, welche gleichzeitig den theoretischen Bezugspunkt dieser Arbeit darstellt, bezieht sich, wie es Zimmer nennt, auf einen „bestimmten Typus sozialen, gesellschaftlichen und politischen Handelns“, der dann als „zivile Gesellschaft“ bezeichnet wird (2012, S. 355). Es ist die normative Konzeption einer guten Gesellschaft.

Als formaler Ausgangspunkt für die Entwicklung einer zivilen Gesellschaft kann die Kritik am politischen und später am wirtschaftlichen und sozialen Liberalismus und Individualismus angesehen werden. Eine politisch-liberale Ordnung, wie sie in seinem Ursprung von John Locke (siehe Kapitel 2.1.1) entwickelt wurde, sollte dafür Sorge tragen, dass jeder Bürger seine individuellen Lebensziele ohne ökonomische oder politische Beeinträchtigung verfolgen kann (vgl. Honneth, 1993, S. 11). Dies ist gewiss ein Ziel vieler anderer normativer Paradigmen, einschließlich jener der zivilen Gesellschaft. Jedoch versteht der Liberalismus den Menschen als isoliertes Wesen, welches eben nur durch sein höchst eigenes individuelles Dasein auch einen Anspruch als individuelle Rechtsperson und damit auf seine individuelle Freiheit hat (vgl. Frankenberg, 1994, S. 11). Die zivile Gesellschaft sieht die Aufrechterhaltung und die Stabilität einer Gesellschaft jedoch gerade durch die Fokussierung auf die individuellen Eigeninteressen gefährdet und schlägt den Weg eines eher kollektivistischen Vorgehens vor. Denn wenn der Bürger gemäß der liberalen Sichtweise seine Rechte in vollem Umfang wahrnimmt, birgt dies nur allzu leicht die Gefahr, dass der politische Liberalismus in einen gesellschaftlichen Individualismus und Egoismus umschwenkt (vgl. Walzer, 1993, S. 160). Das verhängnisvolle Ergebnis wäre eine Gesellschaft aus Bürgern mit „pathologischer Ich-Bezogenheit“ (Frankenberg, 1994, S. 11), an dessen Ende der „Triumph der privaten Willkür“ stünde (Walzer, 1993, S. 161). Die zivile Gesellschaft ist folglich als eine Art Korrektiv zu verstehen, die versucht, die Freiheit der Bürger zu sichern, ihnen aber gleichzeitig eine Art „zuverlässige Grundorientierung“ ihres Handelns bereitzustellen (Weidenfeld, 1996, S. 24). Oder wie Michael Walzer es formuliert: „Wir Liberalen können uns frei entscheiden und wir haben ein Recht darauf, uns frei zu entscheiden. Aber wir haben – außer unserem wechselhaftem Verständnis von unseren wechselhaften Interessen und Wünschen – keine Kriterien, von denen wir uns bei unseren Entscheidungen leiten lassen können“ (1993, S. 161). Wie diese Kriterien aussehen und welche Gewichtung sie innerhalb der zivilen Gesell-

schaft erfahren, darüber gibt es selber innerhalb der kommunitaristischen Autoren keinen einheitlichen Katalog. Jene Werte und Tugenden, welche eine zivile Gesellschaft im Kern beschreiben, wurden versucht hier prägnant darzustellen. Zum einen ist dies die Tugend des politischen Aktivismus', die gemäß Rousseau zu einer breitere Legitimationsgrundlage für politische Entscheidungen schafft, und zum anderen – hierbei vor allem in Rückgriff auf Tocqueville – einen politischen, kollektiven Bürgerbund formt. Es entsteht hierbei etwas, das Schulze mit der „Spürbarkeit von Demokratie“ beschreibt, welche die Ohnmacht der Bürger gegenüber der Politik verhindern soll (1996, S. 33). Insbesondere in der lokalen Politik sind nach den Kommunitaristen und Zivilgesellschaftlern hier Ansätze zu entwickeln, welche den Bürgern mehr Verantwortung zukommen lassen sollten. Jene Verantwortung, ob im politischen, sozialen oder kulturellen Raum ist es als dann, welche das Ehrenamt als Zweig ziviler Gesellschaften schuf. Die Idee, die im Sinne der zivilen Gesellschaft dahinter steckt, ist jedoch nicht das bloße Auffangen von Leistungen, die der Staat nicht erbringen kann, sondern der Solidaritäts- und Verantwortungsgedanke und die damit einhergehende „Anerkennung, dass wir alle füreinander verantwortlich sind“ (Weidenfeld, 1996, S. 25). Nicht der egoistische, nur nach seinen höchst eigenen Interessen trachtende Bürger steht im Mittelpunkt ziviler Gesellschaften, sondern jener, welcher im Sinne des Gemeinwohls handelt, sich in uneigennütziger Art und Weise für andere einsetzt. Gerade in Abgrenzung zum Liberalismus ist jedoch darauf zu achten, dass die uneigennützige Hilfe – zumindest nicht primär – dem Zweck der eigenen Bereicherung oder der eigenen Reputation dient. Ziel ist die Schaffung einer Kultur, gegenseitiger Solidarität und Unterstützung.

Eine ganz ähnliche Tugend, die vorsieht, sein Verhalten in Relation zu anderen zu setzen, stellt auch das Sozialkapital dar, welches seinen Ausdruck in der Teilhabe an sozialen Netzwerken (wie Sport- oder Kulturvereinen), dem sozialen Vertrauen gegenüber Mitbürgern sowie in gemeinschaftlichen Werten und Normen findet (vgl. Gabriel et al., 2002, S. 23 ff.). Durch die Herausbildung eines Gemeinsinns erwachsen, wie es vor allem Putnam herausarbeiten konnte, sowohl positive Effekte auf den Einzelnen als auch auf die Allgemeinheit. Nicht der Spieler, welcher gemäß Putnams Buchtitel allein zum Bowlen geht, stärkt sich selbst und die Gesellschaft, sondern das miteinander, in vertrauter Partnerschaftlichkeit spielende Team.

Dieser zivile Umgang soll jedoch auch Andersdenkenden oder einem nicht Wohlge-  
sonnenen widerfahren, womit man bei der Tugendgruppe angelangt ist, welche sich

um Werte wie Verständigung, Kompromissfindung, Gewaltfreiheit und Gnade dreht. Die zivile Gesellschaft fordert hierbei einen nachsichtigen wie rücksichtsvollen Umgang mit allen in der Gesellschaft lebenden Bürgern ein. Denn erst durch diese Inklusion ist die Herausbildung eines kollektiven, gemeinschaftlichen Gesellschaftsgefüges überhaupt erst möglich. Rücksicht, Verständnis und im besten Fall sogar die Schließung eines Kompromisses mit anders orientierten Mitgliedern einer Gesellschaft sind daher ebenso ein wichtiges Merkmal einer zivilen Haltung. Dabei geht es nicht darum, wie Oberreuter es formuliert, „Kooperations- und Harmoniezwänge“ (1990, S. 79) herzustellen. In einer zivilen Gesellschaft ist der Konflikt nicht nur erlaubt, sondern mitunter erforderlich. Nur geht es darum, bis zu einem gewissen Maße einen zivilen Umgangston und damit die Achtung des anderen und das übergeordnete gesellschaftliche Wohl im Auge zu behalten und demnach zumindest mittelfristig in der Tat eine Haltung einzunehmen, die auf Kooperation, Verständigung und Gnade basiert. Die zivile Gesellschaft setzt demnach auf Verantwortlichkeit, Gemeinsinn, Verständnis und uneigennütziges Handeln, was sie somit vor allem vom liberalen Paradigma bzw. dessen Extremform abgrenzt. Denn, so Michael Walzer: „Versucht der Mensch seinen Nutzen zu maximieren, so verwandelt sich die Gesellschaft in ein Schlachtfeld, auf dem ein Krieg gegen alle stattfindet. Jene uns wohlbekannte wilde Jagd nach Posten und Pöstchen, bei der es kein anderes Ziel und keinen anderen Ruhm gibt, als an erster Stelle zu stehen“ (1993, S. 155).

## **4 Übertragung auf fiktionale Medieninhalte**

### **4.1 Übertragungsebenen**

In dem nun folgenden Kapitel gilt es, die Werte und Tugenden einer zivilen Gesellschaft auf fiktionale Medieninhalte zu übertragen und auch in Relation zu den bereits beschriebenen Modellen zu setzen (siehe Kapitel 2.1). Im Speziellen werden dabei erste Hinweise auf die Operationalisierung bei Actionfilmen gegeben. Bevor man sich den einzelnen Tugenden zuwendet, steht man jedoch vor der Frage, wie man diesen Tugenden in fiktionalen Darstellungsweisen überhaupt Ausdruck verleihen kann.

Merkmalsübergreifend sind nach Dörner vier grundlegende Übertragungsebenen auszumachen (vgl. 2001, S. 167 ff.). Zum einen kann man Filme auf der Ebene der Figuren untersuchen. Diese wird von Dörner auch die Ebene der „modellhaften Identitäten“ genannt (vgl. ebd. S. 176). Hierbei werden meist die Handlungen, Einstellungen oder Verlautbarungen des Protagonisten (oder eines anderen, empathischen Darstellers) untersucht, welche dann als für den Zuschauer nachahmenswert angesehen werden. Der Protagonist dient hierbei als Identifikationsfigur. Aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive ist dieser Ansatz vor allem als Lerntheorie bekannt (vgl. z.B. Bandura, 1979, 1994). Dieser Ansatz geht ebenso davon aus, dass Menschen Handlungsweisen von Personen übernehmen (entstammen diese nun aus der sozialen Realität oder aus dem fiktionalen Bereich), indem sie das Verhalten jeder Personen beobachten und verfolgen.

Die zweite Untersuchungsebene bezeichnet Dörner als die Ebene der Themen und Handlungsverläufe (vgl. 2001, S. 169). Diese gliedert sich wiederum in zwei verschiedene Bereiche. Zum einen ist hiermit das schlichte Setzen von untersuchungsrelevanten Themen oder Ereignissen gemeint. So könnte man beispielsweise untersuchen, ob die Filme einen Bezug zu (tagesaktuellen) politischen Ereignissen vornehmen. Zum anderen, und dieser Bereich ist ungleich umfangreicher, werden hiermit die (charakterlichen) Darstellungsweisen von Akteuren gemeint. Untersucht wird also nicht, wie ein Darsteller konkret handelt, sondern welche charakterlichen Eigenschaften ihm zugeschrieben werden. Freilich sind diese beiden Ebenen nicht so scharf zu trennen. Denn schließlich bedingt die Handlung auch den Charakter und umgekehrt. Schaut man in die Literatur zur Filmwissenschaft, wird hierin solch eine Differenzierung auch gar nicht vorgenommen. Dort sind beide Bereiche innerhalb der akteurszentrierten Narrationen zu verorten (vgl. Mikos, 2008; Hickethier, 2012).

Die dritte Untersuchungsebene stellt die Ebene der Wahrnehmungsmuster dar (vgl. Dörner, 2001, S. 171). Hierbei werden vor allem die Gleichheit oder Unterschiedlichkeit von Inszenierungs- und Präsentationsmuster zweier oder mehrerer ähnlicher Formate untersucht und wird danach geschaut, welche Überschneidungen oder Weiterentwicklungen es zwischen diesen gibt. Als die Ebene der Konstellationen bezeichnet Dörner schlussendlich die letzte Möglichkeit, Filminhalte zu analysieren. Hierbei werden vor allem Inhalte im Sinne eines Spiegels der sozialen Realität untersucht. Analysiert werden folglich Themen, Akteure und Konflikte, wie sie die Unterhaltungskultur aufgreift, um zeitgenössische Strömungen zu reflektieren und im Film aufzugreifen. Dies läuft also ganz ähnlich wie bei einer Diskursanalyse und erfordert gleichsam die Untersuchung von relevanten Kriterien aus der sozialen Realität.

Dennoch werden in dieser Arbeit nur die ersten beiden Untersuchungsebenen zum Tragen kommen. Dies hat zwei Gründe: Zum einen sind diese Ebenen schlicht dem Forschungsinteresse geschuldet, welches von einer Wirkung der Filme auf das Publikum ausgeht. Indem der Protagonist beispielsweise uneigennützig oder rücksichtsvoll handelt, liefert er dem Zuschauer die Schablone für eine potentiell nachahmenswerte Handlung. Ob, wie oder wie stark diese letztendlich wirken, ist – wie bei allen Inhaltsanalysen – zunächst einmal nicht erfassbar. Gleichzeitig soll jedoch nicht unterstellt werden, dass mit dem einmaligen Rezipieren eines (Action)Films *uni sono* ein Effekt auf den Zuschauer einhergeht. Viel eher ist in diesem Bereich von einer Wirkungsannahme auszugehen, die auf kumulativen, konsonanten Effekten beruht (vgl. z.B. Noelle-Neumann, 1973; Gerber et al., 1982, 2002). Sich also erst dann Wirkungen einstellen, wenn Filme mit ähnlichen oder den gleichen Botschaften über einen längeren Zeitraum wiederholt geschaut werden (vgl. Abb. 1).

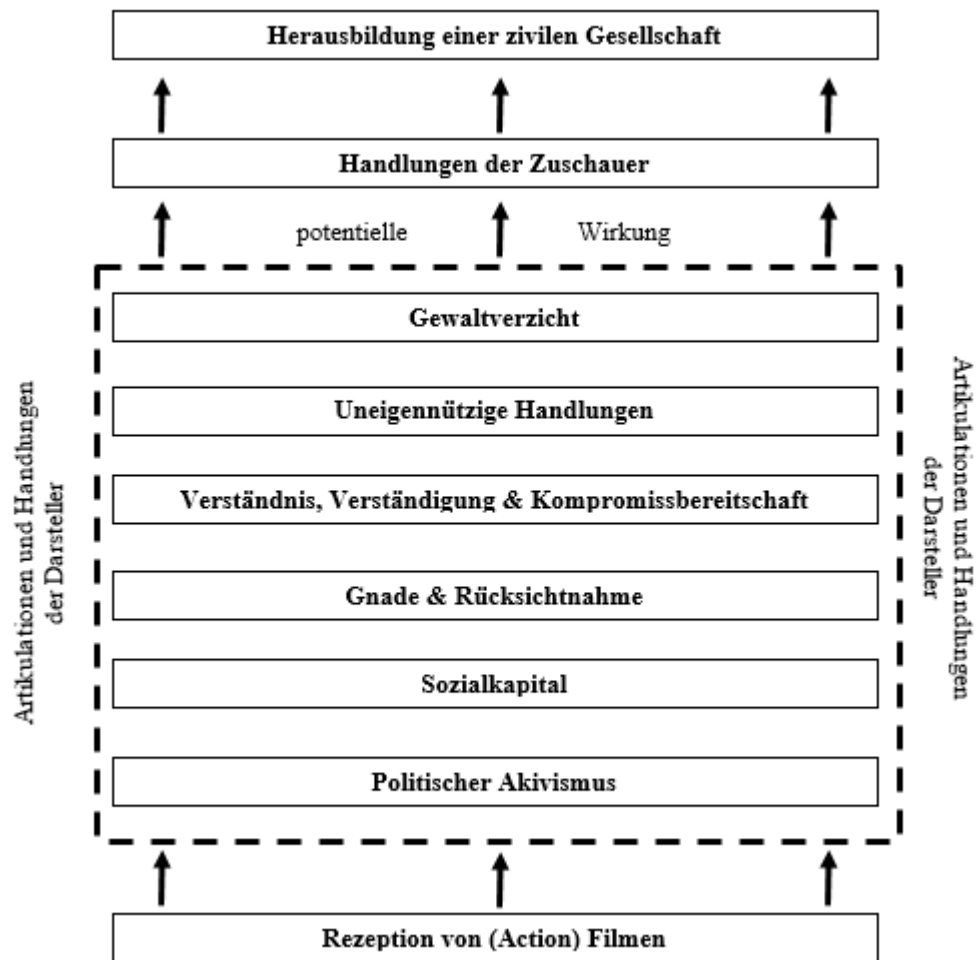


Abb. 1: Tugenden und Werte der zivilen Gesellschaft und Wirkungsansatz  
Quelle: eigenen Darstellung

Dass fiktionale Inhalte bei häufiger, wiederholter Betrachtung prinzipiell das Potential besitzen, einen Einfluss auf die Zuschauer zu haben, konnte unlängst die Studie von Wünsch, Nitsch und Eilders (2012) im Falle der Lindenstraße nachweisen. Rezipienten, welche die Serie schauten tendierten öfter dazu, Handlungen und Einstellungen welche den Botschaften der Serie entsprachen in die soziale Realität zu übertragen als ihre Vergleichsgruppe.

Daneben könnten Tugenden und Werte jedoch auch anders innerhalb des Films transportiert werden. Auf einer eher rein kategorien- und merkmalsgeleiteten Ebene wird dies noch einmal in den folgenden Abschnitten zum Sozialkapital und zur Gewaltdarstellung in Filmen dargelegt werden. Allerdings weist diese Forschung einige Unzulänglichkeiten auf. Zum einen wird sie hinsichtlich der Operationalisierung der Analysekategorien kritisiert. Zum anderen wäre für den Fall, dass man einige Tugenden über die Akteure des Films und andere eher auf Grundlage von latenteren Merkmalen

analysiert, eine Vergleichbarkeit zwischen den Filmen nur schwer möglich. Aus diesem Grund wird die Arbeit folglich einen recht einfachen, jedoch probaten sowie bereits häufig angewendeten Weg einschlagen, indem sie alle Tugenden und Werte der zivilen Gesellschaft rein anhand der Darstellung der Akteure untersucht. Der Vorteil, der mit dieser Untersuchungsebene einhergeht, ist zudem, dass sie vergleichsweise einfach zu untersuchen ist, was gerade im Hinblick auf die Vielzahl der Filme und die verschiedenen Tugenden von Vorteil ist.

#### **4.2 Sozialkapital, Gemeinsinn und Vertrauen**

Als Erstes soll an dieser Stelle kurz diskutiert werden, wie man den Putnam'schen Ansatz des Sozialkapitals für fiktionale Medieninhalte fruchtbar machen kann. Doch bevor sich diesem Punkt zugewendet werden kann, drängt sich im Zusammenhang mit den Begriffen des Sozialkapitals und fiktionaler Unterhaltungsangebote zunächst einmal ein ganz anderes Problem auf. Dieses lautet: Fiktionale Unterhaltungsangebote konterkarieren die Bildung des Sozialkapitals – eine These, die von Putnam (2000) selbst aufgestellt wurde. Es scheint zunächst ein Paradoxon zu sein, die Stärkung einer zivilgesellschaftlichen Tugend wie das Sozialkapital auf Medieninhalte anzuwenden, wenn es doch scheinbar sich zwei ausschließende Dimensionen darstellt. Doch was meint Putnam genau damit? Er geht davon aus, dass die Zeit, die der Mensch vor dem Fernseher verbringt, für das Sozialkapital verschwendete Zeit ist, da er diese nicht für soziales Engagement, Partizipation, das Mitwirken in Vereinen oder einfach nur den Kontakt zu anderen Menschen aufbringen kann: „More television watching means less of virtually every form of civic participation and social involvement“ (Putnam, 2000, S. 228). Das Fernsehen führe zu einer „Privatisierung der Freizeit“, in der die Menschen in die Isolation gedrängt werden, die somit die gesellschaftliche Einbindung konterkariert (Putnam, 1996, S. 74).<sup>23</sup> Ferner vollzieht sich jenes Zurückziehen auch auf der Ebene der Medieninhalte. Auch das, was die Bürger sehen, führe unweigerlich zu einer Abschottung von der Gesellschaft. Denn (fiktionale) Medieninhalte, so Putnam, erwecken den Eindruck, dass die Welt voller Neid, Missgunst, Verrat und Verbrechen ist. Damit folgt er ausdrücklich dem von Gerbner et al. (1979, 1980) postu-

---

<sup>23</sup> Für Zeitungsleser oder Nutzer anderweitiger Informationsangebote gilt dieser Zusammenhang wiederum nicht. Denn, so Putnam, wer sich mit politischen Inhalten befasse, werde per se dazu angehalten, sich politisch zu engagieren (vgl. 2000, S. 244).



lierten Ansatz vom Mean World Syndrom. Dieser besagt, dass (Viel)Seher von fiktionalen – insbesondere gewalthaltigen – Fernsehangeboten ein äußerst negativ geprägtes Bild von der Gesellschaft haben, das in der Folge dazu führt, jegliche Interaktion mit Mitgliedern der Gesellschaft zu vermeiden. Diese Kritik löste eine große Welle wissenschaftlicher Anschlussuntersuchungen aus, die den einfachen Schluss dieser Zusammenhänge in Frage stellten. So kamen beispielsweise Arnold und Schneider zu dem Ergebnis, dass die Zuwendung zu unterhaltenden Fernsehangeboten bei weitem nicht den Einfluss auf das Sozialkapital hatte, wie Putnam annahm. In ihrer Untersuchung konnten durch die Unterhaltungsangebote maximal 4 Prozent der Varianz erklärt werden (vgl. 2004, S. 206).<sup>24</sup>

Auch der Zusammenhang gewalttätiger Inhalte mit dem Verlust von Vertrauen, wie ihn Putnam unter Berufung auf Gerbner et al. (1979, 1980) konstatierte, blieb nicht unreflektiert. Die grundlegende Kritik bezog sich zum einen darauf, dass die Untersuchungen zum Mean World Syndrom einige wichtige Variablen zur Erklärung des Zusammenhangs vernachlässigte.<sup>25</sup> Zum anderen wurde kritisiert, dass das Analyseraster von gewalthaltigen Medieninhalten viel zu undifferenziert sei. So müsse man vielmehr fiktionale Inhalte viel gezielter im Hinblick auf sozialkapitalrelevante Kriterien untersuchen, als Gewalt oder Nichtgewalt zu differenzieren (vgl. Norris, 1996). Die Förderung oder Beeinträchtigung der Bildung von Sozialkapital scheint nicht vorrangig davon abzuhängen, ob Menschen sich fiktionalen Unterhaltungsformaten zuwenden oder eben nicht, sondern vielmehr davon, welche Inhalte in den jeweiligen Formaten ihnen letztlich inhaltlich nähergebracht werden.

---

<sup>24</sup> Siehe dazu auch: Arnold & Schneider (2008).

<sup>25</sup> So kam die Untersuchung von Doob und McDonald (1979) zu dem Ergebnis, dass weniger die Rezeption von gewalthaltigen Filmen die Einstellungen der Bürger beeinflusst, als vielmehr die Tatsache, ob in der Nachbarschaft der befragten Probanden tatsächlich ein hohes Aufkommen von Gewalt zu verorten sei. Vor allem für die Befragten, welche in gefährlichen Gegenden wohnten, stellte sich ein Zusammenhang zwischen Fernsehkonsum und der Angst vor Verbrechen sowie Misstrauen gegenüber anderen Menschen ein.

Genau in diese Richtung einer inhaltlichen Differenzierung soll auch hier argumentiert werden. Dabei scheint es ein naheliegendes wie einfaches Mittel zu sein, die handlungsleitenden Empfehlungen, die Putnam für die soziale Realität aufgestellt hat, auf das soziale Gefüge von fiktionalen Charakteren zu übertragen. Schließlich sind, wie erwähnt, die Interaktion zwischen Charakteren in fiktionalen Unterhaltungsangeboten und die Art und Weise der Interaktion zwangsläufig ein grundlegender narrativer Bestandteil fiktionaler Unterhaltungsangebote. Zunächst rufe man sich an dieser Stelle noch einmal kurz in Erinnerung, wie das gesellschaftliche Leben nach Putnam situiert sein müsste, um von einem starken Sozialkapital zu sprechen. Nach Putnam hängt die Bildung von Sozialkapital vornehmlich erstens von dem Vorhandensein sozialer Vereine oder Organisationen ab, in denen sich Bürger beteiligen können und Formen kooperativen Handelns und Gemeinsinn erlernen, zweitens von dem Vorhandensein von Vertrauen und drittens von sogenannten Normen des Gemeinsinns, mit denen eine prinzipielle Bereitschaft der Beteiligung von Bürgern an informellen Netzwerken und Gruppen gemeint ist (siehe Kapitel 3.4).

Im Falle der Vereinszugehörigkeiten ist es wohl recht schwierig, diese auf fiktionale Inhalte anzuwenden. Zwar könnte man argumentieren, es sei im Sinne des Sozialkapitals wertvoll, wenn die Schauspieler Mitglieder in einem Fußball- oder Volleyballverein sind. Jedoch stellt sich zum einen die Frage, wie sich solche Inhalte in Spielfilmen überhaupt einbinden lassen sollen, und zweitens, ob der Zuschauer dies in irgendeiner Weise überhaupt reflektiert. Einfacher verhält es sich hingegen mit den anderen Merkmalen des Sozialkapitals. Hierbei könnten Merkmale des Vertrauens, der Kooperation und des gemeinschaftlichen Handelns im Sinne modellhafter Identitäten von den Protagonisten vorgelebt und artikuliert werden und sich letztlich als nützlich erweisen, ein Problem zu lösen. So könnte der Protagonist beispielsweise zeigen, dass er anderen Menschen vertraut und sich dieses Vertrauen im Laufe des Films auszahlt. Der Kooperations- und Gemeinschaftsgedanke würde hingegen seinen naheliegendsten Ausdruck darin finden, dass mehrere Charaktere an der Lösung eines Problems beteiligt sind. Jedoch, und dies ist die andere Seite des Sozialkapitals, können in fiktionalen Filmen auch vollkommen gegenteilige Tugenden vorgelebt werden. Im Hinblick auf das Vertrauen gehört der bekannte Spruch „Traue niemandem!“ wohl zu den bekanntesten Aussagen, die insbesondere im Rahmen von Actionfilmen oder Thrillern auftauchen. Sollte dies die handlungsleitende Tugend des Protagonisten sein, würde es die Bildung des Sozialkapitals aufs Stärkste konterkarieren. Gleiches gilt für die

Tugend der Kooperation und den Gemeinsinn. Diese würden dann ins Gegenteil verkehrt werden, sollte der Film den Protagonisten als Einzelkämpfer, den einsamen Wolf darstellen, der sich ungeachtet anderer Meinungen ganz auf seine ihm gegebenen Stärken verlassen kann und alle Probleme allein und ohne das Zutun anderer löst.

Umso erstaunlicher ist es, dass Spielfilme oder gar Actionfilme vor diesem Hintergrund bislang bisher nur äußerst selten erforscht wurden. Lediglich Andreas Dörner reißt die Darstellungen von kollektivem und alleinigem Handeln kurz anhand zweier ausgewählter Filme an. Dabei stellt er im 1991 erschienenen Science-Fiction-Klassiker *Star Trek VI – Das unentdeckte Land* fest, dass die Probleme, mit denen es die Enterprise und deren Crew zu tun hat, meist im Kollektiv gelöst werden, ohne dass der Erfolg von Missionen nicht zu erreichen wäre (vgl. 2000, S. 260). Eine noch stärkere Darstellung von Gemeinschaftlichkeit attestiert Dörner dem 1990 erschienenen Film *Der mit dem Wolf tanzt*, von dem er schreibt: „Wichtiger als individueller Heroismus ist hierin die Gemeinschaft als Kollektivakteur, die sich gemeinsam verteidigt, gemeinsam Lebensgrundlagen schafft und auch gemeinsam die zu treffenden Entscheidungen erörtert“ (ebd. S. 328).

#### **4.3 Uneigennützige Hilfeleistung**

Die nächste Tugend, die es gilt in Bezug auf fiktive Medieninhalte zu diskutieren, ist die der Uneigennützigkeit. Wie in Kapitel 3.3 beschrieben, kann die Uneigennützigkeit als eine Art übergreifender Rahmen aller zivilgesellschaftlichen Tugenden angesehen werden. Im konkreten Fall geht es hier jedoch um die uneigennützige Hilfeleistung und deren Pendant, die Eigennützigkeit.

Die uneigennützige Hilfeleistung kommt vorrangig zum Tragen, wenn es gilt, anderen unter Einsatz der eigenen Ressourcen aus einer Notlage zu verhelfen. Die Stärke, die fiktionale Inhalte über die Bildung modellhafter Identitäten ausspielen können, scheint wiederum sehr geeignet zu sein, uneigennützige Hilfeleistungen anhand der Protagonisten des Films zu verankern. Charaktere können dem Zuschauer durch das Zurschaustellen allgemeiner Hilfsbereitschaft oder uneigennützigen Handelns vorbildliche Tugenden und Werte einer zivilen Gesellschaft nahebringen. Die könnte sich zum einen in einzelnen Szenen ausdrücken, wenn beispielsweise erste Hilfe geleistet oder der Nachbarin beim Einkaufen geholfen wird, oder aber die übergreifende Rahmenhand-

lung darstellen. Überhaupt ist, je nachdem, wie eng oder weit man uneigennützige Hilfeleistungen definiert, eine schier endlose Zahl von Möglichkeiten denkbar, wie sich solche Darstellungen in fiktionalen Medienangeboten ausdrücken können.

Einen Film, der solche Tugenden geradezu par excellence zum Ausdruck bringt, stellt nach Kowalski der 2004 erschienene Spielfilm *Hotel Ruanda* dar. Der Film, welcher auf einer wahren Begebenheit fußt, beschreibt das altruistische Handeln des Hotelbesitzers Paul Rusesabagina, der aufopferungsvoll und unter hohem eigenem Risiko hunderte verfolgte Afrikaner aufnimmt, um ihnen in seinem Hotel Schutz zu gewähren (vgl. 2012, S. 65 ff.). Mit ganz ähnlichen Tugenden ist nach der Filmwissenschaftlerin Wanda Teays auch der Protagonist in dem oscarprämierten Streifen *Tödliches Kommando* (2008) ausgestattet (vgl. 2012, S. 85 ff.). Jeremy Renner spielt darin einen Bombenentschärfer im Irak, der durch seinen mutigen, aufopferungsvollen Einsatz vielen Menschen das Leben rettet. Richtiggehend belohnt wird alsdann Phil Connors, der Protagonist von *Und täglich grüßt das Murmeltier* (1993), den Kowalski als Film analysiert, welcher dem Zuschauer uneigennützige Handlungen aufzeigt (vgl. 2012, S. 269 ff.). In dem Film geht es darum, dass der Protagonist in einer Zeitschleife festhängt und ständig am selben Tag, den 2. Februar um 06:00 Uhr morgens, in seinem Hotelzimmer aufwacht. Der prinzipiell mit seinem Leben unzufriedene Phil Connors beginnt diesen Umstand für sich zu nutzen, indem er verschiedene Taktiken ausprobiert, die ihm einen schönen Tag bescheren. Doch schnell stellt sich Überdruß ein und Connors versinkt immer weiter in Hoffnungslosigkeit und Lethargie. Bis zu dem Tag, an dem ihm eine Frau, in die er verliebt ist, den Tipp gibt, seine Zeit damit zu verbringen, anderen zu helfen. Phil befolgt diesen Ratschlag und muss feststellen, dass dies sein Leben deutlich angenehmer und erfüllender macht, als er es bis dahin jemals erfahren hat. Schließlich wacht er nach einigen guten Taten am 3. Februar auf. Uneigennützige Botschaften können nach Kowalski jedoch auch dadurch transportiert werden, indem eigennützige Handlungen des Protagonisten sanktioniert werden (vgl. ebd. S. 39 ff.). So stellt Woody Allen einen Protagonisten dar, welcher die ganze Zeit des Films seine höchst eigenen Interessen verfolgt (unter anderem indem er seine Frau betrügt). Am Ende wird er jedoch von seinen eigenen Schuldgefühlen geplagt, die ihn psychisch zerstören. Jedoch kann sich auch diese Tugend der Uneigennützigkeit gänzlich ins Gegenteil verkehren, sodass der Protagonist nicht uneigennützig, sondern eigennützig, rein um sein eigenes Wohlergehen bedacht handelt. Solcherlei Darstellungen sind bisher jedoch recht spärlich erforscht. Einzig der in den 1980ern überaus erfolgreichen

Serie *Dallas* sowie dem Spielfilm *Wallstreet* mit Michael Douglas als skrupellosem Bankier bescheinigt man bislang die Darstellung weitestgehend egoistischer, rücksichtsloser und allein zu ihrem eigenen Vorteil handelnder Menschen (vgl. Dörner, 2000, S. 290; Dörner, 2001, S. 164).

Daneben wird auch insbesondere bei den auch in dieser Arbeit untersuchten Actionfilmen argumentiert, dass diese uneigennützig Tugenden und Aufopferungsbereitschaft der Protagonisten darstellen. So führen Dörner (2000) und Teays (2012) aus, dass in Filmen wie *Stirb Langsam* (1988) und *Stirb Langsam 2* (1990) die Protagonisten unter Einsatz ihres eigenen Lebens versuchen anderen aus einer misslichen Lage zu helfen, wenn diese beispielsweise von Terroristen oder anderen Schurken bedroht werden. Allerdings gehen die Szenen, auf die sich die Wissenschaftler hier beziehen, stets mit einem Gewaltakt einher, was gemäß einer zivilen Gesellschaft wie beschrieben abzulehnen wäre.

#### **4.4 Gewaltverzicht**

Damit ist man auch schon bei der nächsten Tugend einer zivilen Gesellschaft angelangt, nämlich dem von der zivilen Gesellschaft geforderten Gewaltverzicht. Gerade Actionfilme stellen rein oberflächlich betrachtet einen Hort gewalttätiger Inhalte bereit. Die bloße Rezeption von Actionfilmen würde somit die Herausbildung einer zivilen Gesellschaft konterkarieren. Schließlich könnten sich, folgt man der Gewaltforschung, Nachahmungseffekte, Aggressionssteigerungen<sup>26</sup> oder Abstumpfungseffekte<sup>27</sup> einstellen. Die Frage ist jedoch, was man unter Gewalt versteht und wie eng oder weit man den Begriff definiert.

Standardisierte Inhaltsanalysen, die sich mit der Frage nach dem Gewaltpotential in den Medien befassen, legten beispielsweise in den 1970er Jahren eine äußerst grobe, oberflächliche Definition an. Unter Gewalt wurde hierbei alles subsumiert, was den Menschen in irgendeiner Weise Schaden zufügte. Anschließend wurden die Anzahl der Szenen und deren Länge gemessen und man kam zu dem Ergebnis, dass Gewalt ein nahezu omnipräsentes Merkmal der Medienlandschaft ist (vgl. Gerbner & Gross,

---

<sup>26</sup> Siehe hierzu vor allem die Stimulationsthese (vgl. Berkowitz, 1969, 1970; Parke et al., 1977).

<sup>27</sup> Siehe hierzu vor allem die Habitualisierungsthese (vgl. Maccoby, 1964; Drabman & Thomas, 1974; Grimm, 1999).

1976; Gerbner et al., 1978, 1979, 1999). Selbst aktuellere Inhaltsanalysen gehen weitestgehend noch nach diesem Untersuchungsdesign vor (vgl. Lukesch et al., 2004; Signorielli, 2003, 2005).

Mit der Zeit gab es jedoch zunehmend kritische Stimmen zur Untersuchungsanlage dieser Art von Inhaltsanalyse. Zwar könne man, so die Kritiker, die Bedeutung der eben erwähnten Faktoren keinesfalls ausschließen. Jedoch sei es wichtig den Gewaltbegriff zu differenzieren und Risikofaktoren hinzuzuziehen, die vor allem auch den Kontext berücksichtigen, in dem Gewalt stattfindet. Gerade für den in dieser Arbeit betrachteten Untersuchungsgegenstand der Actionfilme, in denen die Gewalt per se ein tragendes dramaturgisches Element bildet, bietet sich ein Blick auf diese Differenzierung an. Doch wie gestalten sich diese Differenzierungen? Zunächst einmal wird der Gewaltbegriff dahingehend eingengt, als dass sämtliche Fälle, die Unglücke, Schadenfälle oder Naturkatastrophen darstellen, nicht unter das Kriterium der Gewalt fallen, welches eine Täterintention unterstellt (vgl. Früh, 2001, S. 213). Nachahmungseffekte könnten folglich nur dann entstehen, wenn sie von einem Darsteller vorgelebt werden und sich nicht etwa als Naturkatastrophe darstellen. Die zweite Differenzierung ist schon etwas komplexer. Sie fragt nach der Legitimation der Gewalt bzw. den der Gewalt zu Grunde liegenden Motiven. Nach Grimm et al. stellen die Selbstverteidigung oder die Anwendung von Gewalt aus Notwehr, der Schutz des Lebens anderer sowie die Gewaltanwendung im Rahmen dienstlicher Pflichterfüllungen legitime Gewaltanwendungen dar. Von diesen Motiven gehen folglich wenig negative Effekte auf den Rezipienten aus. Illegitim sind hingegen Motive, die auf Wut, Rache oder Vergeltung, Eifersucht, Systemzwang, persönlicher Bereicherung, Belustigung, Langeweile, psychischer Krankheit und/oder religiösen oder ideologischen Motiven gründen (vgl. 2005, S. 99 ff.). Eine drei- und nicht zweiteilige Einstufung nehmen hingegen Lachlan et al. (2009) vor, für die der Schutz des eigenen Lebens wie auch die Rache und Gewalt im sportlichen Wettkampf eine legitime Anwendung von Gewalt sind. Illegitim sind den Wissenschaftlern ebenso Wut, die Schaffung eines persönlichen Vorteils wie auch die Belustigung, wohingegen mentale Instabilität oder Unfälle eine neutrale Dimension bilden.

Im Hinblick auf die zivile Gesellschaft sind jedoch selbst diese differenzierteren Betrachtungen von Grimm et al. (2005) und Lachlan et al. (2009) noch einmal kurz zu diskutieren: Als eine durchaus legitime Gewaltanwendung kann die Notwehr angesehen werden, da Gewalt hier lediglich zum Schutze des eigenen Lebens dient. Nicht

uneingeschränkt hinnehmbar ist der Vorschlag, Gewalt als legitim zu bewerten, wenn sie dazu dient, das Leben Dritter zu schützen. Zwar sind die Hilfe und der Schutz Dritter durchaus eine Tugend einer zivilen Gesellschaft, beispielsweise im Rahmen uneigennütziger Hilfeleistungen. Jedoch kann, wie im obigen Abschnitt bereits erwähnt, in dem Schutz anderer eine agierende Gewalthandlung liegen. Wenn beispielsweise eine Geisel aus den Händen der Protagonisten befreit werden soll, ist es womöglich notwendig, die Terroristen vorher gewaltsam auszuschalten. Dieser Gewaltakt wäre somit nicht reaktiv passiv, sondern agierend aktiv. Insbesondere aktive Gewaltakte schließt eine zivile Gesellschaft jedoch vollständig aus. Empirisch gestützt werden kann diese Annahme unter anderem durch die Studien von Belson (1978) und Berkowitz (1970). Beide Forscher konnten herausarbeiten, dass die Nachahmungs- und Akzeptanzeffekte von gewalthaltigen Inhalten besonders stark waren, wenn die Anwendung von Gewalt der Gerechtigkeit diene, wie es z.B. bei der Hilfe anderer zum Tragen kommt.

Aus der Perspektive einer zivilen Gesellschaft ebenso abzulehnen ist hingegen der Vorschlag, Rache als legitim anzusehen. Dies fußt auf zwei Gründen: Zum einen liegt in der Rache stets ein aktives Gewaltmoment. Zum anderen steht die Rache an sich diametral zur Vorstellung einer zivilen Gesellschaft. Zwar wäre die Auslebung von Rachegelüsten aus egoistischer Sicht durchaus zuträglich, verschafft dies dem Menschen doch innere Befriedigung und Ausgleich und ist damit Ausdruck der Rückgewinnung eigener Interessen. Doch kann diese Aufrechterhaltung eigener Bedürfnisse kein rechtfertigendes Mittel sein, anderen zu schaden. Als illegitim, und dort stimmt die Arbeit mit den Ansichten der Wissenschaftler überein, können sämtliche Motive angesehen werden, welche die Gewaltanwendung als Mittel zum persönlichen Vorteil jedweder Art klassifizieren. Ebenso stimmt diese Arbeit mit der Auffassung überein, dass Gewaltakte, die von Akteuren ausgeübt werden, welche unter Geisteskrankheiten oder psychischen Störungen leiden, als neutral oder nicht eindeutig bestimmbar anzusehen sind. Der besseren Abgrenzung zu den bisher dargestellten Arbeiten halber wird die Anwendung von Gewalt in dieser Abhandlung daher als „aktive“ und „passive Gewaltanwendung“ bezeichnet. Als aktive Gewaltanwendung werden sämtliche Formen verstanden, in denen ein Darsteller bewusst und zielgerichtet agiert, um sich entweder selbst zu bereichern oder einen Konflikt mit einer anderen Partei zu lösen – was aus der Perspektive einer zivilen Gesellschaft abzulehnen wäre. Dagegen dient der passive Gewaltakt lediglich dazu, das eigene Leben zu schützen, und stellt somit eine

angemessene Reaktion auf einen von einer anderen Person vorgenommenen aktiven Gewaltakt dar.

Die dritte und letzte Differenzierungsebene von Gewaltdarstellung betrifft Belohnungen bzw. Sanktionen, welche als sogenannte Risikofaktoren bezeichnet werden (vgl. Bandura, 1979, 1994; Paik & Comstock, 1994; Wilson et al., 2002). Dieser besagt, dass sich Formen der Gewalt dann als äußerst nachahmenswert charakterisieren, wenn mit ihnen Belohnungen wie Selbstlob, das Gefühl der Befriedigung, Lob durch andere oder eben das Fehlen von Sanktionen einhergehen (vgl. Grimm et al., 2005). Die Botschaft, die dem zu Grunde liegt, ist also: Erfolg durch Gewalt. Das Pendant dazu stellen Sanktionen dar, welche sich in der Selbstverurteilung, der Verurteilung Dritter, in materiellem Verlust oder schweren Verletzungen bis hin zum Tod ausdrücken können (vgl. ebd. S. 134).

Trotz dieser Differenzierung der Gewaltdimensionen, wie sie vor allem die neuere Forschung entwickelt hat, möchte die Arbeit damit jedoch keinesfalls leugnen, dass die alten Untersuchungskriterien wie die bloße Darstellung von Gewalt geeignete Kriterien zur Untersuchung von potentiellen Gewalteffekten sind. Ohne dies auf empirische Daten stützen zu können, kommt es wohl auch darauf an, was für einen fiktionalen Medieninhalt der Normalfall bildet und wie stark die jeweilige Darstellung von Gewalt von diesem Normalfall abweicht. Kurzum: Die Tiefe und Art und Weise der Gewaltanalyse sind auch immer daran gekoppelt, welchem Genre man sich nähert. Um dies an einem Beispiel festzumachen: Bei einem Kinder- und Familienfilm, bei dem die Darsteller weitestgehend in Harmonie und Eintracht leben, welche nur hin und wieder durch kleinere Störfeuer unterbrochen wird, wird es nicht nötig sein danach zu differenzieren, wenn sich ein Darsteller (pointiert gesprochen) mit einer Maschinenpistole gegenüber einem Angreifer zur Wehr setzt und diesen niederstreckt. Allein die Tatsache, dass in einer malerischen Idylle mit Maschinenpistolen hantiert wird, ist vermutlich ein hinreichend starkes Kriterium, um Gewalt zu erfassen. Auch könnte man in einem Drama, welches weniger Darsteller aus dem Bereich des Polizei- oder Militärwesens aufzeigt, sondern eher im Milieu von Familientragödien angesiedelt ist, Risikofaktoren darüber definieren, ob bei der Austragung von Konflikten gleich zur Ultima Ratio, also zur (Waffen-)Gewalt gegriffen wird. In Actionfilmen, in denen die Anwendung von (massiver) Gewalt ein dramaturgisches Kernelement, um Konflikte zu lösen und die Motive der Darsteller nachzuzeichnen, verhält sich dies anders, wes-



halb an dieser Stelle tiefergehende Kriterien über die Aktivität und Passivität der Gewaltanwendung wie auch die Sanktionierung und Belohnung dem Untersuchungsgegenstand gerechter werden.

#### **4.5 Gnade und Rücksichtnahme**

Sollte es innerhalb einer Geschichte dann doch einmal zu einem (schwerwiegenden) Konflikt kommen, gibt es verschiedene Möglichkeiten, diesen innerhalb des Drehbuchs zu lösen. Die einfachste und klassische Variante ist die, dass die konfliktauslösende Partei besiegt, vernichtet oder so stark sanktioniert wird, dass von ihr kein weiterer Schaden ausgehen kann. Dies ist der Standardplot nahezu aller Geschichten. Denn auf diese Art und Weise kann sich das klassische Happy End einstellen. Recht selten kommt es daher vor, dass der Konfliktverursacher seine Interessen durchsetzt und der Konflikt im Sieg gegenüber dem Opfer endet. Zuletzt gibt es noch die Möglichkeit, dass ein Konflikt dadurch beendet wird, dass alle Parteien schwer sanktioniert werden, wie dies beispielsweise im Drama *Traffic – Die Macht des Kartells* (2000) dargestellt wird.

Doch es gibt zwei Alternativen: Zum einen lässt sich ein Konflikt über den Kompromiss lösen. Zum anderen – und darum geht es an dieser Stelle – über ein gnaden- und rücksichtsvolles Handeln der Protagonisten. Die Grundvoraussetzung dafür ist, dass sich der geschädigten Partei die Möglichkeit eröffnet, die schädigende Partei zu vernichten oder mindestens mit den Mitteln zu sanktionieren, welche die schädigende Partei selbst angewendet hat, und letztlich auf solch eine Sanktionierung bewusst verzichtet wird. Die Sanktionierung des Aggressors fällt, gemessen an den Mitteln, welcher der Aggressor eingesetzt hat, also vergleichsweise milde aus, obwohl – und dies ist dabei entscheidend – die Möglichkeit einer (starken) Sanktionierung besteht. Das Ausbleiben der Sanktion muss sich also als Verzicht darstellen und nicht etwa als Feigheit oder Unvermögen.<sup>28</sup> Das zivilgesellschaftliche Moment an der Gnade liegt somit darin, sein Gegenüber trotz dessen vermeintlichen Fehlverhaltens nicht vollends zu vernichten, sondern ihm die Chance als Mitglied des Kollektivs einzuräumen und es somit – zumindest langfristig – als potentiellen Kooperationspartner zu erhalten. Gern würde die Arbeit auch an dieser Stelle einige konkrete Beispiele aufzeigen, seien dies

---

<sup>28</sup> Die eben beschriebene Darstellung, wie sich gnadenvolles Handeln in Filmen ausdrücken könnte, entspringt vor allem dem Umkehrschluss von Heller-Nicholas' Definition von Rache, welche im Anschluss folgt.

auch nur wie bei den beschriebenen Punkten zuvor ausgewählte Fallbeispiele, an denen solcherlei Verhalten anhand eines ganzen Films oder zumindest an einzelnen Szenen einmal dargestellt wird. Zumindest innerhalb der einschlägigen Fachpublikationen zu solchen Themen konnten jedoch keine passenden Quellen gefunden werden.

Als etwas umfangreicher erweist sich der Forschungsstand beim Antagonisten dieser Tugend, nämlich bei der Rache und der Vergeltung. Die Darstellung befriedigender Rache, insbesondere wenn sie geplant und zweckgerichtet ist, ist von einer zivilen Gesellschaft aufs Schärfste abzulehnen. Der Grund dafür ist nicht nur, dass man durch diese Art der Handlungen der Gegenseite weitestgehend deren Berechtigung am Kollektiv und an der Vertretung und Artikulation derer Positionen nimmt. Zum anderen ist die Ausübung von Rachegehlüsten stets mit einer Form höchst eigener, kurzfristiger seelischer Befriedigungen verbunden. Vor allem aber bedingt sie immer ein aktives, agierendes Gewaltpotential – fände dies nun seinen Ausdruck in physischen oder physischen Akten. Um die Darstellung eines Racheakts als solche zu erkennen, so führt Heller-Nicholas aus, ist es notwendig, dass jede Analyse zunächst den Hintergrund einer Tat mit einschließt, der zu vergeltungsvollem Handeln führt. Dieser Hintergrund muss sich dabei so darstellen, dass der Protagonist oder enge Vertraute von ihm einen (massiven) Schaden durch die Taten eines anderweitigen Dritten erfahren haben (vgl. 2011, S. 34). Aus den Motiven, seelische Befriedigung zu erlangen, oder für Gerechtigkeit zu sorgen – das heißt, dass der Schadensverursacher für seine Taten überhaupt sanktioniert wird – entschließt sich der Protagonist nun, gegen den Antagonisten vorzugehen. Dabei ist es wichtig, dass sich die Sanktion des Protagonisten im Rahmen der Selbstjustiz vollzieht. Das heißt, Wege und Möglichkeiten, die dazu führen, dass die Sanktion beispielsweise über ein rechtsstaatliches Verfahren abgewickelt oder das Maß der Sanktion durch eine wie auch immer geartete neutrale Quelle bestimmt wird, werden hierbei nicht thematisiert oder vom Protagonisten in Anspruch genommen. Das vorläufige Ende mündet anschließend in einer mehr oder weniger direkten Konfrontation der beiden Parteien, woraufhin der Protagonist die Sanktion gegenüber dem Antagonisten vollzieht (vgl. Heller-Nicholas, 2011, S. 54). Die Stärke der Sanktion muss hierbei stets in etwa so hoch ausfallen wie der eigene angerichtete Schaden.

Ein klassischer Rache film ist nach Andreas Ziemann (2014) beispielsweise *Ein Mann sieht Rot* aus dem Jahr 1974. Charles Bronson spielt hierin einen einfachen New Yorker Bürger, Familienvater und Ehemann, der über Nacht zum Rächer wird, nachdem seine Frau ermordet und seine Tochter vergewaltigt wurde. Seitdem räumt Bronson

auf eigene Faust in der kriminellen Unterwelt des Big Apple auf und bringt Dutzende Verbrecher zur Strecke. Großartige Konsequenzen hat sein Handeln nicht. Im Gegenteil lobt ihn der Polizeichef sogar für seine Arbeit, die die Kriminalitätsrate New Yorks drastisch gesenkt hat. Doch *Ein Mann sieht Rot* ist kein Einzelfall von Rachefilmen in der Filmindustrie. Ganz im Gegenteil stellen sich, so konstatiert Heller-Nicholas (2011), die 1970er Jahre als Zeitpunkt heraus, in dem sich diese Art von Filmen weltweit in den Kinos etablierte. Von dort an ist die Auslebung von Rache und Vergeltung ein handlungsleitendes Motiv vieler Filmprotagonisten, das sich nach Lüdeker (2010) auch in zeitgenössischen Produktionen wie der Serie *Dexter* oder dem Spielfilm *Tropa de Elite* wiederfinden lässt. Woran es diesen Studien bisweilen jedoch noch mangelt, ist eine Einordnung der Befunde in einen größeren cineastischen Kontext. So können die Studien beispielsweise wenig Aussagen darüber treffen, ob es nun seit den 1970er Jahren zu einem anteiligen Abfall von Rachefilmen gekommen ist oder Rachefilme heutzutage womöglich noch viel prominenter in Hollywood sind, als sie es noch vor vierzig Jahren waren.

#### **4.6 Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung**

In eine ganz ähnliche Richtung stoßen auch die Tugenden des Verständnisses, der Verständigung und der Kompromissbereitschaft. Wie in Kapitel 3.5 beschrieben, ist das Wesensmerkmal dieser Tugenden, dass die eigenen Handlungen, vor allem jene, die ein gewisses normatives Potential in sich bergen, stets in Reflexion zu entgegengesetzten Positionen gesetzt werden sollen. Höchst eigene Interessen sollen und können zwar artikuliert und auch gegen Widerstand verteidigt werden – jedoch sollen die Positionen für andere Argumente offengehalten werden. Im Idealfall kann dadurch ein von allen Parteien getragener Kompromiss in einer potentiellen Streitfrage entstehen, welcher dann – wendet man diesen Sachverhalt auf die Makroebene öffentlich relevanter Themen an – letztendlich dazu führt, dass alle beteiligten Standpunkte von Bürgern eines Staatswesens mit berücksichtigt werden.

Der Journalismus kann solch einer normativen Position vor allem über eine vielfältige Berichterstattung auf der Mikroebene seinerseits Ausdruck verleihen. Die Objektivitäts- und Ausgewogenheitsnorm verlangt hierbei, dass der Journalist eine Vielzahl (divergierender) Positionen innerhalb eines Themas berücksichtigt, folglich nicht die Interessen und Absichten nur einer Position artikuliert oder gar vertritt. Bedeutsam wird dieses journalistische Qualitätskriterium insbesondere dann, wenn es sich bei den Themen um (vermeintliche) Missstände handelt. Missstände drücken sich nach Schraewer

darin aus, dass Personen oder Organisationen eigennützig handeln, wobei sie „ihre eigenen Interessen auf Kosten anderer verwirklichen“ (2003, S. 48).<sup>29</sup> Um dies einmal an einem Beispiel zu konkretisieren: Ein unausgewogener, nahezu skandalöser Nachrichtenbeitrag wäre einer, welcher der Versandhauskette Amazon einseitig einen unmenschlichen Umgang mit ihren Mitarbeiter vorwirft – selbst dann, wenn die Faktenlage korrekt ist. Ein objektiv ausgewogener Bericht würde hingegen die Position von Amazon mit einholen und beispielsweise nach den Gründen dieser vermeintlich unmenschlichen Arbeitsbedingungen fragen. Denn womöglich trägt Amazon nicht die alleinige Schuld an den Problemen, sondern ist beispielsweise gezwungen, unter diesen Umständen arbeiten zu lassen oder könnte gar damit argumentieren, dass die Menschen immerhin Arbeit haben.

Betrachtet man nun fiktionale Inhalte jeglicher Art, so muss man feststellen, dass die Deklaration eines vermeintlichen Missstandes Gegenstand nahezu aller solcher Geschichten ist. Dies ist nur allzu logisch. Denn die Generierung von Problemlagen ist die einfachste Methode, um Spannung, Emotionen und damit Unterhaltung zu erzeugen. Oder anders gesprochen: Eine Geschichte ohne Probleme, ein Protagonist ohne Herausforderungen, wäre in den meisten Fällen äußerst langweilig. Sieht man einmal von Geschichten ab, in denen sich der Held also durch das eigene Unvermögen in komplizierte Situationen hineinmanövriert, oder sich das Problem durch höhere Gewalt wie Naturkatastrophen ergibt, wird – insbesondere im Actiongenre – der Missstand von einem sogenannten Bösewicht herbeigeführt. Das von jenem Darsteller ausgelöste Problem stellt sich dabei meist als ein eindeutiger Normbruch dar, der sich beispielsweise in Diebstahl, Gewaltanwendung (jeglicher Art) oder Betrug ausdrücken kann, und somit dazu führt, dass der Charakter automatisch ein hohes Maß an Antipathie erhält. Diese Darsteller bilden die Gruppe der Antagonisten, die Fraktion der Bösen. Die Fraktion der Guten bzw. die der Protagonisten versucht dahingehend das Problem zu lösen oder zumindest weiteren Schaden abzuwenden.

Dieser grundlegende dramaturgische Aufbau soll gar nicht in Frage gestellt werden. Vielmehr gilt es, die Einseitigkeit einer Perspektive aufzuheben. Mit der (teilweisen)

---

<sup>29</sup> Der Unterschied zu einem Skandal, und dies sei der Vollständigkeit halber erwähnt, besteht darin, dass ein Skandal die mediale (sensationalistische) Thematisierung eines Missstandes ist. Missstände sind somit lediglich „eine notwendige, aber keine hinreichende Voraussetzung für Skandale“ (Kepplinger, 2005, S. 63).

Verschiebung des filmischen Blickwinkels auf die andere, die gegnerische Partei, so die Filmwissenschaftlerin Wanda Teays ist es möglich, ein größere Verständnis für andersartige Gruppen aufzubauen und gleichzeitig sein eigenes Handeln immer wieder in Reflexion zur Gemeinschaft zu setzen (vgl. 2012, S. 290). Vor allem fiktionale Inhalte scheinen hierbei besonders für die Darstellung einer multifaktoriellen Problemlage prädestiniert, da die Geschichte selbst konstruiert werden kann. Ob, um beim Beispiel zu bleiben, die Geschäftsleitung von Amazon das Recht hat, ihre Position in dem Streitfall einzubringen, liegt unter anderem auch daran, ob sie tatsächlich plausible wie aner kennenswerte Argumente besitzt. Einer fiktionalen Geschäftsführung in einem Buch oder Film könnte man jene Argumente einfach zuschreiben. Dass dies bei Blockbustern bisher nicht von den Produzenten angewandt wurde, zeigt eine Analyse von Christian Wessley auf. Dieser hat die (gemessen am Einspielergebnis) zehn größten Hollywoodfilme der 1970er, 1980er und 1990er Jahre vor dem Hintergrund des Umgangs mit Bösewichten analysiert und kommt zu dem Ergebnis, dass in all diesen Filmen der Bösewicht stets als der alleinige Sündenbock des Missstandes dargestellt wird und erst in dessen endgültiger physischer wie moralischer Vernichtung sich der egoistisch erfüllte Zustand der guten Seite einstellt.<sup>30</sup> Darstellungen, die darauf ausgerichtet sind, die Motive des Bösen zu erklären, ihm Rechtfertigungsmöglichkeiten oder gar gewisse empathische Eigenschaften zu geben, kamen innerhalb dieser Filme nicht vor. Der Bösewicht ist ein von eigenen Vorteilen durchtriebenes Wesen, das den Schaden anderer nicht nur billigend in Kauf nimmt, sondern teils sogar forciert (vgl. 1998, S. 200 ff.).<sup>31</sup> Doch, und dies ist die entscheidende Frage: Was kann die Riege der Antagonisten ihrerseits für Argumente ins Feld führen? Wie kann ein Bankraub, in dem der Bösewicht eine ganze Reihe von Polizisten, Bankangestellten und Kunden umbringt, überhaupt relativiert werden?

---

<sup>30</sup> Konkret handelt es sich dabei um folgende Filme (alphabetisch geordnet): *Batman* (1989), *Der Weiße Hai* (1975), *E.T. – Der Außerirdische* (1982), *Ghostbusters – Die Geisterjäger* (1984), *Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes* (1981), *Indiana Jones – Und der letzte Kreuzzug* (1989), *Indiana Jones – Und der Tempel des Todes* (1984), *Krieg der Sterne* (1977), *Krieg der Sterne – Das Imperium schlägt zurück* (1980), *Krieg der Sterne – Die Rückkehr der Jedi-Ritter* (1983).

<sup>31</sup> Kritisch muss hier angefügt werden, dass Wessley seinerseits nicht darlegt, nach welchen Kriterien oder Kategorien die Filme untersucht wurden.

Zum einen scheint es plausibel zu sein, Motive berücksichtigen, nach denen die Antagonisten handeln. Wie in Kapitel 4.4 zum Gewaltverzicht dargelegt, können Charaktere Gewalt nach eher sozial akzeptierten oder nicht akzeptierten Motiven anwenden. Würde der Antagonist eine Bank überfallen, die Angestellten skrupellos umbringen und anschließend mit der Beute verschwinden, wäre seine Tat als nicht sozial akzeptiert einzustufen. Ihm wird damit automatisch Empathie entzogen – anders als dem Helden, der beispielsweise im Antlitz des Todes versucht den Bankraub zu verhindern. Deutlich legitimierter und damit gleichzeitig empathischer wäre hingegen eine Handlung, in der die Tat des Antagonisten nicht geplant war, sondern sich eher zufällig und/oder unkontrolliert ereignete. Grimm et al. bezeichnen (wenngleich dies nicht explizit auf die Gewaltanwendung von Antagonisten gerichtet ist) vor allem Unfälle oder schwere psychische Störungen als Gewalt legitimierende Motive (vgl. 2005, S. 61 ff.). Dies scheint plausibel: Einem Darsteller, der zwar auf den ersten Blick einen Mord begangen hat, bei dem es sich letztendlich jedoch um einen Unfall oder eine Affekthandlung handelt, würde nicht seine volle Menschlichkeit verlieren. Er wäre weiterhin Teil eines Kollektivs, da er weder bewusst noch vehement versucht hat, dieses zu schädigen. Gleiches gilt auch für Motive, die den Antagonisten aufgrund von (gesellschaftlichen) Zwängen handeln lassen, da ihm auch dieses Motiv zumindest in Teilen die Kontrolle über sein böses Handeln abspricht. Das Verständnis entsteht also nicht dadurch, dass der Antagonist eigennützige Motive versucht zu rechtfertigen, sondern es ist seinen eben nicht eigennützigen Motiven bereits inhärent.

Neben der Möglichkeit, dass der Antagonist die Chance erhält, seine Taten mehr oder weniger nachvollziehbar zu erklären oder zu rechtfertigen, drängt sich auch eine weitere, naheliegende Möglichkeit der Verständigung auf. Diese zielt darauf ab, den Bösewicht mit empathischen Wesensmerkmalen auszustatten. Für das Pendant des Antagonisten, den Protagonisten, gehört solch eine Charakterzeichnung meist zum Grundrepertoire fiktionaler Geschichten. Dabei entwickeln sich empathische Gefühle für den Protagonisten meist zwangsläufig. Werden dieser oder seine Angehörige beispielsweise Opfer eines Verbrechens, löst das Mitgefühl aus. Leistet er mutig wie uneigennützig Hilfe für andere, gewinnt er ebenso Empathiepunkte beim Zuschauer. Vermutlich trägt bereits seine bloße Präsenz, also die hohe Screentime, die ihm als Hauptdarsteller zugeteilt wird, dazu bei, dass er zwangsläufig als Identifikationsfigur angesehen wird. Dem Antagonisten hingegen werden solcherlei empathische Züge für gewöhnlich nicht eingeräumt. Im Gegenteil, denn dadurch dass von ihm in erster Linie eine

Schädigung von Unschuldigen ausgeht, wird ihm dieses empathische Vermögen meist gleich zu Beginn entzogen. So könnten dem Antagonisten neben seinen Handlungen, die ihm Empathie entziehen, ganz ähnlich zu den meisten Protagonisten Charaktereigenschaften zugesprochen werden, die ihm Empathie verleihen. Eine naheliegende Möglichkeit Empathie zu genereieren ist es, wenn man dem Antagonisten Darstellungen zuschreibt, die das Potential besitzen Mitgefühl oder Mitleid für ihn auszulösen. So kann der Film beispielsweise Demütigungen und Qualen und Leid aufzeigen, die der Antagonist im Laufe seines Lebens erfahren musste oder immer noch erfährt.

Doch warum sollte man den Antagonisten überhaupt mit mehr oder weniger starken empathischen Zügen ausrüsten? Der erste Grund ist, dass in dem Maße, in dem Antagonisten menschliche Züge zugesprochen werden, man den Weg zu einer Verständigung ebnet. Ein – salopp gesprochen – Monster, verwirkt automatisch sein Recht, mit ihm in einen Dialog zu treten. Sobald jedoch eine Person, die zwar Schaden anrichtet, auch als empathisches Wesen erscheint, können womöglich Grenzen der Missachtung, der Ignoranz und des Schweigens gebrochen werden. Der zweite, weniger auf einen Diskurs und die Verständigung abzielende Grund, ist der, dass man dem Bösen die Tür offenhält, (weiterhin) Teil eines Kollektivs zu sein. Ein grundlegend schlechter Antagonist ist eine Person, die sich jedes Recht, Teil eines kollektiven, gesellschaftlichen Bündnisses zu sein, dadurch verwirkt hat, dass sie sich selber im höchsten Maße von ihrem Wertehorizont loslöst. Für den Filmwissenschaftler Dean Kowalski (2012) stellt der Streifen *Extrem, mit allen Mitteln* (1996) ein Beispiel dar, bei dem Antagonisten nachvollziehbare und teilweise empathische Momente zugesprochen werden. Ohne diese Geschichte im Detail zu beschreiben, ist der Bösewicht in diesem Film ein Arzt, welcher Obdachlose für medizinische Tests missbraucht, teilweise sterben die Opfer. Als der Protagonist am Ende des Films den Antagonisten stellt, gibt dieser jedoch an, dass er diesen Test nur gemacht habe, um anderen todkranken Menschen und Kindern zu helfen. Menschen, die ihr Leben noch vor sich haben. Ob dieses Szenario nun ein geeignetes Beispiel ist, soll an dieser Stelle gar nicht bewertet werden. Doch macht es auf ein anderes Problem aufmerksam, dass mit der Operationalisierung dieser Tugenden einhergeht. Mit jeder Form von Empathie, welche man dem Antagonisten zukommen lässt, besteht gleichzeitig die Gefahr, dass man dem Bösewicht zu viel Empathie zuschreibt. Man stelle sich hierfür folgendes Szenario vor: Ein Antagonist überfällt eine Bank, tötet Dutzende unschuldiger Bankangestellter, Polizisten und Kunden.

Mit dem Geld verschwindet er. Doch die Ermittlungen des Protagonisten können letzten Endes dazu führen, dass der Verbrecher und Mörder gestellt wird. In der abschließenden Szene sieht der Zuschauer dann Folgendes: Der von der Polizei verhaftete Räuber und Mörder wird durch eine Traube von Waisenkindern geführt, welche allesamt um ihren Beschützer weinen. Schließlich nutzte dieser das ergaunerte Geld stets dafür, eben jenen Waisenkindern ein Pflegeheim zu bauen. Das Beispiel ist enorm überspitzt und würde in dieser schlichten Art in keinem Drehbuch umgesetzt werden. Doch es soll zeigen: Es gibt ein Zuviel des Guten. Das Zuviel würde in diesem Fall dazu führen, dass der Antagonist als Held, gar als Märtyrer erscheint und seine vorausgegangenen Akte der Gewalt oder der Schädigungen Dritter relativiert werden. In letzter Konsequenz besteht somit, wie es auch Rüdiger Heinze in seinem Artikel über „Charm and Persuasion of Evil Characters“ ausführt, die Gefahr, dass Akte der Gewalt oder Akte des Bösen anerkannt, gar salonfähig werden (vgl. 2009, S. 220 ff.). Auch, so Heinze, sei es wichtig, dem Bösewicht möglichst wenig Screentime, also Zeit, die er auf der Leinwand zu sehen ist, zu geben. Wenn er nur annähernd so viel hat wie jeder andere Charakter des Films, würde das bereits ausreichen, sich mit dem Bösen zu identifizieren (vgl. ebd.). Ein Film, der solch einen Antagonisten dargestellt hat und zumindest von Filmkritikern (vgl. Petersen, 2009; Schneider, 2009) zuweilen scharf kritisiert wurde, ist der Streifen *Gesetz der Rache* aus dem Jahr 2009, da der Antagonist in diesem Film geradezu glorifiziert wurde.<sup>32</sup> Im Hinblick auf die Vielfalt und Rücksichtnahme des anderen gilt es somit den schweren Mittelweg zwischen Ignoranz und Vorverurteilung auf der einen sowie die Entstehung von gewaltverherrlichendem Märtyrertum auf der anderen Seite zu finden. Es gilt, wie Nussbaum beschreibt, wie ein guter

---

<sup>32</sup> Ein kurzer Abriss des Films: Protagonist Jamie Foxx spielt einen Staatsanwalt, der dabei ist, den Serienmörder, gespielt von Gerard Butler, zu verhaften. Dieser befindet sich auf seinem Rachefeldzug, auf dem er neben Gangstern eben auch Polizisten, Richter und Politiker umbringt. Besonders glorifiziert wird Butler dabei aufgrund folgender Umstände: Zunächst geht der Hauptgeschichte ein Nebenplot voraus, der darstellt, wie Butlers Frau und Kinder von zwei Gangstern ermordet werden. Eingebildet wird dabei immer wieder, wie viel Leid und Trauer Butler durch den Tod seiner Familie erfahren hat, für den eine Welt zusammengebrochen ist. Auch legitimiert er seine grausamen Taten im Film stets damit, dass er für Gerechtigkeit Sorge, wo die Justiz es nicht schaffe. Denn das Justizsystem ist für Butler korrupt wie unfähig und er der einzige, der diese Missstände beheben kann. Auch an Screentime mangelt es ihm nicht. Im Gegenteil hat er mindestens die gleiche Bildschirmpräsenz wie sein Pendant Jamie Foxx.



Richter vorzugehen, den Motiven, Erklärungen und Wesenszügen der Person nachzugehen, welche ein entlastendes Licht auf die Taten wirft, ohne dieser jedoch die Absolution zu erteilen (vgl. 2000, S. 134).<sup>33</sup>

Zuletzt sei innerhalb dieses Punktes noch der Kompromiss erwähnt. Dieser stellt, wie dargelegt, die höchste Stufe gegenseitiger Verständigung dar, da er im Idealfall ein Ergebnis hervorbringt, das von allen Parteien getragen werden kann. Protagonist und Antagonist einigen sich folglich auf eine gemeinsame Lösung, wodurch der Antagonist nicht nur rehabilitiert wird, sondern auch die zivilgesellschaftliche Tugend der Kompromissfindung an sich als vorbildhaft dargestellt wird. Im Falle von fiktionalen Unterhaltungsangeboten, insbesondere mit Blick auf die Interaktionen von Protagonisten und Antagonisten scheinen solcherlei Tugenden auch vorzukommen. Bereits Andreas Dörner hat darauf hingewiesen, dass Handlungen in der ZDF-Serie *Forsthaus Falkenau* oftmals auf einen Kompromiss der streitenden Parteien hinauslaufen: „Das utopische Potenzial der Serie besteht darin, dass tatsächlich zum Ende einer jeden Episode ein Kompromiss gefunden wird, auch wenn vorher teilweise mit harten Bandagen gekämpft wurde“ (2001, S. 186). Dörner beschreibt dies mit einer „guten Botschaft, einer einvernehmlichen Lösung, die am Ende einer Episode angeboten wird“ (ebd.). Ob solcherlei Kompromisse allerdings in Actionfilmen möglich sind, bei denen der Antagonist oftmals erheblichen Schaden verursacht, was es wiederum schwer macht, einen gemeinsamen Standpunkt zu finden, bleibt bis hierher offen und konnte bisher auch durch keinerlei Studien belegt werden.

#### **4.7 Politisches Engagement und Darstellung politischer Eliten**

Die letzte Tugend, die auf fiktionale Medieninhalte übertragen werden soll, betrifft die politische Dimension der zivilen Gesellschaft. Gleichzeitig ist es neben den Gewaltdarstellungen auch jenes Merkmal, das bereits am weitesten erforscht ist – sowohl was die theoretische Einbettung angeht als auch was die empirische Überprüfung betrifft.

Wie bereits dargelegt, findet die zivile Gesellschaft auf der politischen Ebene ihren Ausdruck in der mannigfaltigen Teilhabe der Bürger am politischen System. Wie in Abschnitt 2.2.2 angeführt, stellt das Vorleben von beispielsweise politischem Engage-

---

<sup>33</sup> Im Kategoriensystem wird dann beschrieben werden, welche Ausprägungen einen aus Sicht des Autors geeigneten Mittelweg darstellen.

ment eine Möglichkeit dar, wie fiktionale Medieninhalte zur Politisierung der Zuschauer beitragen können. So könnten sich Darsteller in einzelnen Szenen z.B. an Demonstrationen, Petitionen oder politischen Boykotten beteiligen. Aber auch ganze Spielfilme – wie der erwähnte Film *Erin Brockovich* – können solch ein vorbildhaftes Handeln zeigen. Solcherlei Darstellungen weisen somit eine hohe Übereinstimmung zur Forderung einer zivilen Gesellschaft auf, die ebenso auf eine politische und gesellschaftliche Teilhabe von den Bürgern abstellt. Diese Art der filmischen Darstellung bildet also einen vordergründigen wie bereits oft zum Tragen kommenden Ansatz, politische Tugendhaftigkeit auf fiktionale Medieninhalte zu übertragen. Allerdings hat dieser Ansatz einen entscheidenden Nachteil: Die Drehbuchautoren müssen bewusst solch eine politische Tugendhaftigkeit in ihren Filmen mit aufnehmen wollen. Denn die politische Teilhabe ist der Austragung zwischenmenschlicher Beziehungen nicht inhärent. Bei den anderen bisher dargestellten Tugenden und Werten sind diese zwangsläufig Teil einer Handlung oder die Wahrscheinlichkeit ist recht groß, dass sie thematisiert werden. So bildet, um einmal das naheliegendste Beispiel anzuführen, das Sozialkapital in jedem Film ein potentielltes Untersuchungskriterium. Schließlich lässt sich immer analysieren, ob der Protagonist nun allein mit einer Problemlage fertig wird oder ob er dies in gemeinschaftlicher Kooperation mit anderen Darstellern tut. Es ist daher auch wenig verwunderlich, dass Arbeiten, die sich auf die Darstellung politischen Aktivismus beziehen, bisweilen lediglich ausgewählte Formate wie die *Lindenstraße* oder gezielte Hollywoodspielfilme untersuchen. Weisen doch andere Serien und Filmen womöglich wenig bis keine derlei relevanten Szenen auf.

Eine zweite indirekte – also nicht über modellhafte Identitäten vorgelebte – Möglichkeit, von fiktionalen Inhalten auf die politische Partizipation zu schließen, stellen Forschungen zur Politikverdrossenheit dar (vgl. z.B. Wolling, 1999). Im Kern geht man hierbei davon aus, dass die Art und Weise, wie Politik dargestellt wird, einen Einfluss auf die Partizipationsbereitschaft der Bürger am politischen System hat – wobei lediglich ein Zusammenhang zwischen einer tendenziell negativen Darstellung und der Nichtpartizipation hergestellt wird. Der Vorteil dieses Ansatzes gegenüber dem zuerst erwähnten ist offensichtlich: Denn man könnte die Untersuchung auf all jene Bereiche ausweiten, wo (im weiteren Sinn) politische Eliten, Funktionäre oder Vertreter vorkommen.

Wissenschaftlich haltbar werden diese Thesen auch durch kommunikationswissenschaftliche Untersuchungen im Rahmen des Videomalaise-Ansatzes, der erstmals von

Robinson (1975, 1976) und später unter anderem von Holtz-Bacha (1990, 1994) aufgestellt.<sup>34</sup> Gemein ist diesen Untersuchungen, wenngleich sie vorrangig auf den Untersuchungsgegenstand der Nachrichten abstellen, dass eine übermäßig kritische Haltung gegenüber der Politik, wie die Darstellung des politischen Feldes als korrupt, intrigant und strategisch, zu einem Politikverdruss bei den Bürgern führe. Der Bürger sehe keinen Sinn mehr darin, sich politisch zu engagieren, egal ob an Wahlen oder anderweitiger Partizipation, da es eh zwecklos sei, das dunkle politische System als ein in sich geschlossenen, von außen nicht beeinflussbares, volksfernes Gebilde erscheint.<sup>35</sup>

Im Hinblick auf die Förderung einer politischen Teilhabe wären also Darstellungen, welche politischen Eliten in ein enorm schlechtes Licht rücken, aus der Perspektive einer zivilen Gesellschaft strikt abzulehnen. Zwar kann der zivilen Gesellschaft auch aufgrund ihrer theoretischen Wurzeln nicht daran gelegen sein, in Filmen einen übertriebenen Patriotismus zu propagieren und auch Hickethier spricht sich für eine „Verdachtskultur“ in fiktionalen Inhalten gegenüber der politischen Führung aus, um die Wachsamkeit der Menschen aufrechtzuerhalten (2010, S. 42). Dennoch: Gerade die zivile Gesellschaft grenzt sich gegenüber dem Rousseau'schen Ansatz durch Mäßigung und Zurückhaltung ab. Der Königsweg besteht nach Wolling damit darin, den „schmalen Weg zwischen beschönigender und unkritischer Hofberichterstattung und gerechtfertigtem Negativismus zu gehen“ (1999, S. 232). Es gibt also so etwas von einem Zuviel von Kritik und Agitation, die auch in fiktionalen Inhalten ihren Ausdruck finden können. Für die gemäßigte und auf Verständigung setzende zivile Gesellschaft gilt solch ein Weg der Radikalität allemal als kontraproduktiv. Zwar ist es durchaus in ihrem Interesse, dass Darstellungen positiv vorgelebter politischer wie gesellschaftlicher Teilhabe in fiktionalen Medieninhalten Einzug halten. Doch darf dies nicht auf Kosten der Abgrenzung zum politischen System oder als Legitimation dafür dienen, radikale Maßnahmen zur Umsetzung dieser Teilhabe herbeizuführen. Anderenfalls, so

---

<sup>34</sup> Siehe dazu auch den Ansatz zur Zynismusspirale von Cappella und Jamieson (1996, 1997).

<sup>35</sup> Wenngleich angemerkt werden muss, dass Wolling (1999) einen weniger starken Zusammenhang zwischen der Nutzung politikkritischer Inhalte und der Politikverdrossenheit sieht. Erklärungsstarke Indikatoren sind nach dem Autor vor allem der persönliche Wohlstand, die eigene Erfahrung mit Politik sowie die generelle Einstellung zum politischen System.

Weidenfeld, „vollzieht sich eine schleichende Distanzierung der Bürger vom politischen System, ein langsam voranschreitendes Abwenden vom Staat“ (1996, S. 27). Es entstünde eine „Entsolidarisierung aus Frustration, die im schlimmsten Falle zur Aggression wird“ (ebd.) – und dies wäre genau die gegenteilige Absicht einer zivilen Gesellschaft, die der Mitwirkung und Mitgestaltung einer kollektiven Bürgerschaft am Staatswesen dienlich ist.

#### **4.8 Zwischenfazit**

Betrachtet man nun zusammenfassend, welche Tugenden und Werte einer zivilen Gesellschaft bislang Einzug in die Forschung gehalten haben, so ergibt sich folgendes Bild: Die Kommunikationswissenschaft liefert bislang vor allem in den Bereichen der Gewaltdarstellung und der Darstellung des Politischen gute Erkenntnisse. Dies ist insofern auch nicht verwunderlich, als dass Fragen, welche die Gewalt und die politische Kommunikation betreffen, seit jeher zum Portfolio des Fachbereichs gehören. Für diese Arbeit sind die darin erhaltenen Erkenntnisse insofern gewinnbringend, als es nunmehr vergleichsweise wenig Mühe erfordert, entsprechende Kategorien für die Untersuchung von Actionfilmen herzuleiten. Zwar werden diese, wie sich gerade bei der induktiven Kategorienbildung zeigen wird, nach einer ersten Sichtung des Materials noch weiter angepasst. Grundlegend scheint jedoch der bereits bestehende Forschungsstand auch für diese Arbeit geeignet zu sein. Im Hinblick auf sämtliche andere Tugenden und Werte der zivilen Gesellschaft, welche eher Dimensionen wie die des Sozialkapitals, der Rücksichtnahme, des Verständnisses oder eben deren gegenteilige Pendanten betreffen, gibt es in der Kommunikationswissenschaft bislang keinerlei Untersuchungen, weder auf theoretischer noch auf empirischer Ebene. Vereinzelt liegen zuweilen jedoch innerhalb der Medien- und Filmwissenschaft Studien vor, die sich mit Tugenden und Werten beschäftigen, die denen der zivilen Gesellschaft entsprechen. Doch neben der teilweise fehlenden, tiefergehenden theoretischen Einbettung mangelt es diesen Arbeiten hauptsächlich an einer nachvollziehbaren empirischen Systematik – insbesondere in Bezug auf das Kategoriensystem. Denn es wird bei keinen der Studien geklärt, nach welchen Mustern der Darstellungsweisen ein Charakter beispielsweise handeln muss, um diese Handlung z.B. als Akt der Rache, der Kooperation oder der Verständigung anzusehen. Gerade im Hinblick auf die in der Sozialwissenschaft so wichtige intersubjektive Nachvollziehbarkeit bestehen bei diesen Beiträgen, welche vornehmlich den Geisteswissenschaften zuzuordnen sind, noch erhebliche Lücken. Auch, und dies ist ein weiterer Punkt, der bei derlei Arbeiten immer wieder auftaucht,

handelt es sich weitestgehend um Fallbeispiele und Einzelanalysen, was es geradezu unmöglich macht Tendenzen oder gar Strömungen von Darstellungsweisen für ein Untersuchungsmerkmal abzuleiten. Trotzdem liefern diese Arbeiten zwei wichtige Erkenntnisse. Zum einen bestätigen sie den Verdacht, dass auch innerhalb des fiktionalen Genres Tugenden und Werte verhandelt werden, die dem Publikum eine inhaltliche Dimension bei Filmen aufreißen, welche über die klassischen Ebenen der reinen Spannung, der Special Effects oder der Dramaturgie hinausgeht. Darüber hinaus liefern auch diese Arbeiten erste Hinweise, wie die jeweiligen Tugenden konkret für ein Kategoriensystem fruchtbar gemacht werden können. Allein durch die Darstellung der Ergebnisse, welche in diesen Studien zuweilen äußerst umfangreich ist, kann man als Leser einen Eindruck davon bekommen, nach welchen Merkmalen die Autoren ihre jeweiligen Tugenden definiert haben.

Im folgenden Abschnitt wird nun das methodische Vorgehen der vorliegenden Abhandlung beschrieben. Dieser wird, insbesondere für eine Arbeit, die eher qualitativ vorgeht bzw. ihre Ergebnisse auswertet, vergleichsweise umfangreich sein. Dies hat zwei Gründe. Zum einen wird allein die Aufstellung des Kategoriensystems viel Platz in Anspruch nehmen, womit sich dieser Beitrag bewusst von der eher unzureichenden Fundierung von Studien abgrenzen möchte, welche bislang einen zumindest ähnlichen Ansatz gewählt haben. Zum anderen stellt die Abhandlung bei der Auswahl des Untersuchungsgegenstands und die Ziehung der Stichprobe einen erheblichen Aufwand dar, der jedoch mit Blick auf die Vergleichbarkeit der Filme im Zeitverlauf als fundamental wichtig erscheint.

*Die Forschungsfrage lautet daher*

Werden in Actionfilmen zivilgesellschaftliche oder antizivilgesellschaftliche Tugenden und Werte vermittelt und gibt es dabei Änderungen im zeitlichen Verlauf?

## 5 Methodik

### 5.1 Auswahl des Untersuchungsgegenstandes

Bevor im Folgenden die grundlegenden methodisch relevanten Aspekte dargelegt werden, soll es einleitend an dieser Stelle noch einmal darum gehen, warum diese Studie gerade Actionfilme analysiert. Denn wie im vorangegangenen Kapitel ersichtlich wurde, lassen sich zivilgesellschaftliche Tugenden und Werte prinzipiell auf jeden fiktionalen Untersuchungsgegenstand übertragen, bei dem zwischenmenschliche Handlungsmuster dargestellt werden. Neben den hier untersuchten Actionfilmen könnte man also auch Dramen, Thriller, Romanzen oder sonstige Spielfilmgenres untersuchen, genauso wie Serien. Doch warum wurde sich nun gerade für die Actionfilme entschieden? Einer der wichtigsten Gründe ist, dass das Actiongenre seit jeher zu den beliebtesten und erfolgreichsten Genres des Kinos gehört. Wie aus der folgenden Abbildung hervorgeht, waren es allen voran Filme, die mehr oder weniger starke Actionmerkmale aufweisen, welche in den letzten dreißig Jahren zu den erfolgreichsten Streifen der Kinogeschichte gehörten. Reine Liebesfilme, Dramen, Thriller oder Komödien tauchen hier eher selten bis gar nicht auf.

Platz	Film	Erscheinungsjahr	Einspielergebnis in Mio. US-\$ <sup>36</sup>
1	Avatar – Aufbruch nach Pandora	2009	3.013
2	Titanic	1997	2.781
3	Krieg der Sterne	1977	2.010
4	E.T. – Der Außerirdische	1982	1.666
5	Jurassic Park	1993	1.529
6	Marvel's The Avengers	2012	1.518
7	Der Herr der Ringe – Die Rückkehr des Königs	2003	1.473
8	Star Wars: Episode 1 – Die dunkle Bedrohung	1999	1.447
9	Harry Potter und die Heiligtümer des Todes 2	2011	1.385
10	Harry Potter und der Stein der Weisen	2001	1.332

Abb. 2: Die umsatzstärksten Filme aller Zeiten

Quelle: Box Office Mojo

---

<sup>36</sup> Die Angaben beziehen sich auf das weltweite Einspielergebnis durch Ticketverkäufe an den Kinokassen. Die Angaben sind inflationsbereinigt.

Actionfilme sind also zunächst einmal recht populär und somit relevant für jegliche Art der Forschung. Doch mit dieser Popularität geht alsdann ein weiterer, eher praktischer Vorteil einher, der vor allem die Ziehung der Stichprobe betrifft. Denn große Blockbuster-Actionfilme gibt es spätestens seit den 1980er Jahren und selbstverständlich noch immer. Da die vorliegende Arbeit Filme im Längsschnitt von mehr als dreißig Jahren untersuchen möchte, und nicht nur mit einzelnen, wenigen Fallbeispielen auskommen möchte, ist es erforderlich, dass es eben auch eine hinreichend große Grundgesamtheit gibt, aus der man eine Stichprobe ziehen kann. Vor einem ganz ähnlichen Hintergrund kann dann auch mit dem Ausschluss von Serien argumentiert werden. Genug Serien gäbe es – auch mit einem Actionhintergrund. Man denke nur an: *Das A-Team*, *McGuyver*, *Stargate* oder *24*. Doch ergeben sich hierbei einige Probleme der Vergleichbarkeit. Denn vor allem Serien, die ab der Jahrtausendwende produziert wurden, haben meist einen über die gesamte Staffel hinweg fortlaufenden Handlungsstrang. Ob beispielsweise Jack Bauer in einer Folge von *24* für seine mangelnde Kooperation letztlich sanktioniert oder belohnt wird – um nur ein Beispiel aufzunehmen –, wird womöglich erst viele Folgen später für den Zuschauer ersichtlich oder verspinnt sich mit anderweitigen Handlungssträngen. Einzelne Spielfilme besitzen hingegen einen klaren Anfang und ein klares Ende. Die Analyse der Kategorien kann somit innerhalb des Films vollständig und abschließend durchgeführt werden.

Ein anderer Vorteil, der in diesem Zusammenhang für die Auswahl von Actionfilmen spricht, ist, dass innerhalb dieses Genres häufig Prequels oder Sequels produziert werden, die sich dann für eine Analyse im Längsschnitt wiederum besonders gut miteinander vergleichen lassen. Unabhängig von diesen eher methodischen Vorteilen gegenüber anderen Formaten und Genres sprechen aber auch noch zwei inhaltliche Merkmale für die Wahl von Actionfilmen. Zum einen ist dieses Genre enorm facettenreich, wenn es um den Aufriss und den Umgang mit zwischenmenschlichen Problemlagen geht. Im Kern eines jeden Actionfilms steht immer ein (schwerer) Konflikt zwischen mindestens zwei divergierenden Parteien, wobei die eine Partei der Protagonisten im Verlaufe des Films verschiedene Methoden anwenden kann, um dieses Problem zu lösen. Dem Zuschauer können hierbei also auf recht einfache und offensichtliche Art und Weise zivilgesellschaftliche Handlungsnormen präsentiert werden. Das heißt nicht, dass andere Genres solche Tugenden nicht auch aufreißen können. Nur, und dies ist ein Unterschied, tauchen sie womöglich nicht in einem solchen mannigfaltigen wie eindeutigen erkennbaren Spektrum wie bei Actionfilmen auf. Um ein paar

Beispiele zu bringen: In Horror- und Katastrophenfilmen wird man vermutlich oftmals Dimensionen uneigennütziger Hilfeleistung finden, wogegen die Darstellung von Antagonisten vermutlich nur schwer zu analysieren ist und Tugenden wie Kompromissfindung, Rache und Gnade wohl ebenso wenig thematisiert werden. In Liebesfilmen und Romanzen werden hingegen wohl eher einvernehmliche Lösungen präsentiert. Allerdings werden hier sehr wahrscheinlich Dimensionen der gewaltfreien Konfliktlösung und Teile des Sozialkapitals ausgespart. Auch die Darstellung des Antagonisten scheint womöglich schwer, da es in solchen Filmen ja selten einen Bösewicht gibt, sondern eher einen Streit zwischen Freunden. Ohne an dieser Stelle ausschließen zu wollen, dass man auch eine ganze Reihe von Filmen finden kann, die das Spektrum zivilgesellschaftlicher Tugenden und Werte ebenso abbilden, scheinen doch Actionfilme durch ihre Dramaturgie recht prädestiniert für solch eine Untersuchung.

Gleichzeitig stellen Actionfilme auch das wohl am verpönteste Genre dar, wenn es um Fragen des gesellschaftlichen Nutzens geht. Überhaupt gibt es rund um das Actiongenre recht wenige Studien, welche sich mit derlei Fragen, deren sich diese Arbeit annimmt, beschäftigen. Neben dem klassischen Gewaltaspekt, welcher im Zusammenhang mit Actionfilmen untersucht wird, wird dieses Genre vor allem anhand von Fragestellungen analysiert, welche auf die Ästhetik und die Special Effects (vgl. Wyatt, 1994; King, 2000; Hall, 2002; Hammond, 2004) oder die Maskulinität und das Männerbild (vgl. Tasker, 1993; Jeffords, 1994; Fradley, 2004; Purse, 2011) abstellen.

## **5.2 Untersuchungszeitraum**

Wie bereits mehrmals erwähnt, ist es die Absicht dieser Abhandlung, die Actionfilme in einem Längsschnitt zu analysieren. Die Zeitspanne, über die sich der Untersuchungszeitraum erstreckt, wurde von 1980 bis 2013 festgelegt. Dass der Untersuchungszeitraum im Jahr 1980 beginnt, hat einen einfachen Grund: Ab den 1980er Jahren etablierte sich der (amerikanische) Actionfilm vollends in den Kinos und konnte seitdem seine Stellung als eigenständiges Genre festigen (vgl. Neale, 2004). Zwar gab es auch bereits Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts Filme, die Bean (2004) für die damalige Zeit als ein Art Actionfilme bezeichnen würde. Jedoch waren solche Streifen eher die Ausnahme. In den 1960er Jahren erhielten Filme, in denen die Handlung vorrangig durch schnelle Aktionen und Bewegungen (also Action) vorangetrieben wurde, zunehmend Aufwind. Zum einen sind die fernöstlichen Kung-Fu- und Karatefilme zu nennen. Parallel dazu kam es auf dem amerikanischen und europäischen Markt zu einer Explosion von Westernfilmen, welche die Kämpfe von Cowboys gegen Indianer



oder Banditen thematisierten. In den 1970er Jahre lieferten sich hingegen. Helden wie Clint Eastwood oder Steve McQueen wilde Verfolgungsjagden. Doch der letztendliche Durchbruch des Genres gelang ihm dann in den 1980er Jahren, als die Stallones und Schwarzeneggers unter krachenden Explosionen, Stunts und Special Effects die Leinwände der Welt eroberten (vgl. Purse, 2011, S. 6 ff.). Die vorliegende Abhandlung macht es sich daher zum Ziel, den gesamten Zeitraum seit der Etablierung des Genres in den 1980er Jahren bis zum Jahr 2013 zu untersuchen.

### **5.3 Stichprobenziehung – Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes**

Deutlich schwieriger als die Festlegung des Untersuchungszeitraums ist die Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes. Denn was ist eigentlich ein (amerikanischer) Actionfilm und wie kann man diesen von anderen Genres wie beispielsweise dem Krimi, dem Abenteuerfilm oder dem Thriller abgrenzen?<sup>37</sup>

Ein Blick in die filmwissenschaftliche Lektüre definiert einen Actionfilm beispielsweise über folgende Merkmale: „a propensity for spectacular action, a narrative structure involving fights, chases and explosions, a deployment of state-of-the-art special effects, an emphasis in performance on athletic feats and stunts“ (Neale, 2004, S. 71). Ganz ähnlich sehen es Graves und Engle, die den Actionfilm über die Merkmale „speed, gadgetry and vehicles, physicality, exotic locations and visual effects“ charakterisieren (2006, S. 55). Eine naheliegende Vorgehensweise, um zu der Grundgesamtheit an Actionfilmen zu gelangen, aus denen man anschließend eine Stichprobe ziehen könnte, bestünde nun darin, sämtliche auf den ersten Blick in Frage kommenden Filme mittels dieser Definitionen hinsichtlich ihres Actionwertes zu überprüfen. Solch eine Analyse wäre zeitlich betrachtet jedoch enorm aufwendig. Allein in der jüngeren Vergangenheit produzierten die großen Hollywoodstudios an die 50 Filme pro Jahr, welche, zumindest oberflächlich betrachtet, Merkmale eines Actionfilms erfüllen könnten.

---

<sup>37</sup> Erwähnt sei, dass die Frage, ob es sich um einen amerikanischen Actionfilm handelt, durch die Bestimmung des Produktionslandes beantwortet wurde. Tauchten die USA als Produktionsland auf, wurde der Film als amerikanischer gewertet (als Quelle hierfür diente die Filmdatenbank IMDb). Bis auf ganz wenige Ausnahmen wie *96 Hours* (2008), *96 Hours – Taken 2* (2012) oder *Das fünfte Element* (1997), welche von europäischen Filmstudios produziert wurden, stammen jedoch nahezu alle großen Actionfilme der letzten Jahrzehnte aus Hollywood.

Ein Abgleich dieser Filme mit einer wissenschaftlichen Definition hätte jeden zeitlichen Rahmen gesprengt. Daher wurde ein einfaches Hilfsmittel angewendet: Ob ein Film als Actionfilm zu deklarieren ist, wurde an der Genrebestimmung von Filmdatenbanken und Filmportalen festgemacht. Dies bringt nicht nur den Vorteil der Zeiterparnis mit sich, sondern stellt gleichzeitig auch eine äußerst hohe externe Validität dar. Konkret wurden die Portale Internet Movie Database (IMDb), die größte Filmdatenbank der Welt, sowie Rotten Tomatoes und Moviepilot als größte Vertreter englischer und deutscher Filmrezensionsportale ausgewählt. Auf jedem dieser Filmportale werden zu jedem gelisteten Film die Genres angegeben. Dies kann von der Angabe eines einzelnen Genres bis hin zu fünf Genres variieren. Fortan wurden sämtliche Filme, bei denen davon ausgegangen wurde, dass sie in das Genre der Actionfilme passen, auf die Genrezuordnung der Filmportale hin untersucht. Dabei wurden jedoch nur solche Filme als Actionfilme in die Grundgesamtheit aufgenommen, die von allein drei Portalen auch als Actionfilm gelabelt wurden.<sup>38</sup> Filme wie beispielsweise *Troja* (2004), *Blood Diamond* (2006) oder *I am Legend* (2007) wurden daher nicht in die Grundgesamtheit einbezogen, da sie mindestens von einem Filmportal nicht als Actionfilm ausgewiesen wurden.

Neben der bloßen Genrezuweisung stellte ein weiteres Selektionskriterium für die Bildung einer Grundgesamtheit von Actionfilmen die Anzahl der Genres dar, die von den jeweiligen Filmportalen vergeben wurden. Denn die meisten Filmportale weisen einem Film nicht nur ein Genre zu. Selbst Filme der *Stirb Langsam*-Reihe, die man wohl als den Inbegriff von Actionfilmen ansehen kann, werden stets noch mit den Genres „Thriller“ oder „Mystery & Suspense“ komplimentiert. Bei anderen Filmen ist die Genrevielfalt sogar noch größer. Es stellte sich die Frage, ob ein Film, welcher von den Filmportalen im Durchschnitt fünf oder sechs Genres zugewiesen bekommen hat, überhaupt noch als reiner Actionfilm angesehen werden kann und sich darüber hinaus mit einem Film vergleichen lässt, welcher lediglich zwei unterschiedliche Genres auf-

---

<sup>38</sup> Das Filmrezensionsportal Rotten Tomatoes weist die Besonderheit auf, dass es ähnliche Genres zu Oberkategorien gruppiert. So taucht beispielsweise nicht das Genre Action separat, sondern nur im Verbund Action-Adventure auf. Die Vermischung zwischen den Genres Action und Adventure ist jedoch keinesfalls ungewöhnlich. Auch Langford (2005) oder Faulstich (2013) sehen beide Genres eng miteinander verquickt.

weist. Aus diesem Grund wurden nur jene Filme in die Grundgesamtheit mit aufgenommen, welche von der Anzahl der Genres den Mittelwert drei nicht überschritten. Vermeintliche Actionfilme, die an dieser Hürde scheiterten, waren beispielsweise: *Braveheart* (1995), *Minority Report* (2002) und *Inception* (2010).

Als ein weiteres Selektionskriterium für die Bestimmung von Actionfilmen wurde so- dann das Vorhandensein von komödiantischen Elementen berücksichtigt. Hintergrund ist, dass komödiantische Inhalte insbesondere die Wahrnehmung und Wirkungsweise von gewalthaltigen Inhalten verzerren können (vgl. Kunczik & Zipfel, 2006, S. 262 ff.). Aus diesem Grund wurden sämtliche Filme, welche sich bislang als Actionfilme erwiesen, jedoch mindestens bei einem der Filmportale das Genre der Komödie zuge- schrieben bekommen haben, nicht weiter berücksichtigt. Darunter fallen z.B. die Filme aus der *Fluch der Karibik*-Reihe (2003, 2006, 2007, 2011) sowie die *Men in Black*- Reihe (1997, 2002, 2012).

Ferner wurde die Altersfreigabe der Filme als ein Selektionskriterium herangezogen. Analog zu den eben erwähnten Verzerrungen bei komödiantischen Inhalten ist auch hier davon auszugehen, dass Filme mit stark variierenden Altersfreigaben die Ver- gleichbarkeit stark einschränken. Aus diesem Grund wurden in die Grundgesamtheit nur jene Actionfilme mit eingeschlossen, die im großen Spektrum zwischen Erwach- senen- und Kinderfilmen angesiedelt sind. Konkret wurden hierzu für sämtliche bis dato noch in Frage kommenden Actionfilme die Altersfreigaben ermittelt. Als Grund- lage dienten dazu einerseits die Angaben der deutschen *Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK) sowie der *Motion Picture Association of America* (MPAA). Im Falle der deutschen FSK-Regelung wurden aufsteigend numerische Werte für die jeweiligen Stufen der Altersfreigaben verteilt. FSK 0 wurde der Wert 0 zugewiesen, FSK 6 der Wert 1, FSK 12 der Wert 2, FSK 16 der Wert 3, FSK 18 der Wert 4 sowie 5 für einen indizierten Film. Analog dazu stellte sich das Rangsystem im Falle des amerikanischen Instituts dar. G erhielt den Wert 0, PG, den Wert 1, PG-13 den Wert 2, R den Wert 3 sowie NC-17 den Wert 4. In die Untersuchung flossen alsdann nur jene Filme mit ein, welche in der Summe beider Institute mindestens den Wert 3 und ma- ximal den Wert 6 erhalten haben, und wurden somit die beiden extremen Ränder des

jeweiligen Altersspektrum ausgeschlossen.<sup>39</sup> Diese Selektionshürde betraf im Vergleich zu anderen bisher vorgenommenen Einschränkungen jedoch nur vergleichsweise wenige Filme, da der Großteil der Actionfilme per se in diesem moderaten Altersspektrum angesiedelt ist. Beispiele wären *Star Wars: Episode 1 – Die dunkle Bedrohung* sowie einige Teile der *Harry Potter*-Reihe, die jedoch bereits aufgrund anderer Faktoren ausgeschieden sind. Auf der anderen Seite fielen Filme wie *Rambo 3* (1988), *Last Man Standing* (1997) oder *Wanted* (2008) heraus, da sie eine zu hohe Altersfreigabe aufwiesen.

Das letzte Selektionskriterium für einen Actionfilm bestand darin, nur jene Filme in die Stichprobe mit aufzunehmen, welche mindestens einen Antagonisten aufweisen. Dieses Kriterium ist damit begründet, dass ohne eine adressierbare Gegenpartei nicht nur einige Kriterien der Gewaltdimension nicht anwendbar sind, sondern vor allem sämtliche Tugenden der Verständigung und des Verständnisses nicht zum Tragen kommen können. Aus diesem Grund wurden Filme nicht berücksichtigt, deren Problemlage durch höhere Gewalt verursacht wurde. Darunter fielen zum einen Katastrophenfilme wie *Armageddon – Das Jüngste Gericht* (1998), *The Day after Tomorrow* (2004) oder *2012* (2009). Aus dem gleichen Grund wurden auch sämtliche Actionfilme nicht berücksichtigt, welche zwar einen Antagonisten aufweisen, der sich jedoch nicht artikulieren kann, wie es bei sogenannten Monsterfilmen der Fall ist. Alsdann wurden die *Jurassic Park*-Reihe (1993, 1997, 2001), *Independence Day* (1996) oder *Godzilla* (1998) nicht berücksichtigt.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> G = General Audience: für alle Altersstufen geeignet; PG = Parental Guidance Suggested: Inhalte sind nicht zulässig für Kinder; PG-13 = Parents Strongly Cautioned: Inhalte sind nicht empfohlen für Kinder unter 13; R = Restricted: Inhalte sind nicht zulässig für Kinder unter 17 und ohne Begleitung eines Erwachsenen nicht zulässig; NZ-17: No One 17 And Under Admitted: Inhalte für Kinder unter 17 Jahren nicht zulässig.

<sup>40</sup> Hierunter fallen auch die Filme *Im Körper des Feindes* (1997) und *Déjà Vu – Wettlauf gegen die Zeit* (2006), in denen durch die verwobene und teils in der Zeit hin- und herspringende Geschichte kein klassischer Antagonist auszumachen ist. Als ein weiterer Sonderfall wurden ferner jene Filme nicht berücksichtigt, in denen auf mehr oder weniger authentisch-dokumentarische Art Kriege oder Schlachten dargestellt werden, weshalb Streifen wie *Der Soldat James Ryan* (1998) oder *Pearl Harbour* (2001) ebenso nicht mit aufgenommen wurden.

#### 5.4 Stichprobenziehung – Bestimmung der „Größe“

Nachdem der Untersuchungsgegenstand und -zeitraum bestimmt wurden, gibt es im nächsten Schritt aus der Grundgesamtheit der noch verbliebenen Actionfilme eine Stichprobe zu ziehen. Denn obwohl sich der Untersuchungsgegenstand durch die Vielzahl zur Bestimmung herangezogener einschränkender Kriterien zwar erheblich verkleinert hat, ist die Anzahl immer noch zu groß, um eine Vollerhebung durchzuführen. Angestrebt wurde, etwa pro Jahr einen Film zu untersuchen, was einer Stichprobengröße von etwa 30 bis 35 Filmen entspricht.

Normalerweise könnte nun eine Zufallsstichprobe zur Anwendung kommen. Das heißt, man wählt aus den bis dato noch etwa 100 verbliebenen Actionfilmen zufällig rund 30 Filme aus. Jeder Film hat somit die gleiche Chance, in die Stichprobe zu gelangen. Wodurch gleichzeitig ausgeschlossen wird, dass der Autor nur jene Filme auswählt, die ihm von den Ergebnissen her gut passen. Doch diese klassische Zufallsstichprobenziehung hat in diesem speziellen Fall einen entscheidenden Nachteil, weshalb sie nicht zur Anwendung gekommen ist. Zum Hintergrund: In der rund 100 Stück großen Grundgesamtheit befinden sich Filme, die – zumindest oberflächlich betrachtet – eine unterschiedliche „Größe“ besitzen. Es finden sich in dem Pool also sowohl sogenannte AAA-Blockbuster als auch sogenannte B-Movies wieder. Produktionen wie *Avatar – Aufbruch nach Pandora* (2009), *Marvel's The Avengers* (2012) oder *Stirb Langsam* (1988) hätten demnach die gleiche Chance, analysiert zu werden, wie die eher unpopulären Streifen *Road House* (1989), *Universal Soldier* (1992) oder *Vertical Limit* (2000). Nun könnte man argumentieren, dass dies eben genau der Sinn einer Zufallsstichprobe sei. Allerdings schwingt hierbei die Gefahr mit, dass sich die Blockbuster in ihrer grundsätzlichen narrativen Ausrichtung von den B-Movies unterscheiden und sich die Filme – gerade im Längsschnitt – schwerlich miteinander vergleichen lassen. Einen empirischen Nachweis dafür gibt es nicht. Denkbar wäre aber durchaus das Szenario, dass sich Produzenten von B-Movies mit ihren Filmen gegenüber dem teuren Mainstream auch auf inhaltlich-dramaturgischer Ebene abgrenzen (müssen), um ihr Produkt wenigstens an ein alternatives Nischenpublikum zu bringen. Können Low-Budget-Produktionen also bereits auf der technischen, audiovisuellen Ebene nicht mit Genregrößen wie beispielsweise *Spider-Man* mithalten, bleibt womöglich nur noch die narrative Ebene übrig, um all jenes Publikum einzufangen, welches *Spider-Man* womöglich als technisch fehlerfrei, jedoch im Hinblick auf das Drehbuch zu

gewöhnlich ansieht. Eine zufällig gezogene Stichprobe würde somit eventuell fundamentale Verzerrungen in den Ergebnissen aufweisen, welche man im Nachhinein – wenn überhaupt – nur durch sehr viel Mühe in der Ergebnisinterpretation erklären müsste. Um dieser vermeintlich mangelnden Vergleichbarkeit von Blockbustern auf der einen und B-Movies auf der anderen Seite vorzubeugen, wurde sich (bis auf wenige Ausnahmen)<sup>41</sup> dazu entschlossen, lediglich Blockbuster bzw. die „größten“ Filme eines Jahres zu untersuchen.

Doch wie kann man die „Größe“ messen? Eine naheliegende Möglichkeit, die „Größe“ der Filme zu bestimmen, wäre, deren Einspielergebnisse oder Produktionskosten zu ermitteln. Doch an dieser Stelle schließt sich ein wichtiger Punkt der methodischen Überlegung an, nämlich der des Inferenzschlusses. Als Inferenzschluss bezeichnet man gemeinhin „weiter gehende Schlussfolgerungen“, die in Medieninhaltsanalysen der reinen Beschreibung von Ergebnissen nachgestellt werden (Rössler, 2005, S. 28). In den Sozialwissenschaften hat man hierbei drei große Bereiche von Realitätsausschnitten aufgestellt, auf die geschlossen werden kann: den Kommunikator, den Rezipienten sowie die historische, politische oder soziale Situation (vgl. ebd. S. 29). Der Grund, weshalb dieser Sachverhalt bereits hier geklärt werden muss, liegt darin, dass die Auswahl der Indikatoren zur „Größe“ den Inferenzschluss bedingt. Würde man lediglich die Einspielergebnisse als Indikator für die Größe eines Films hernehmen, könnte man die Ergebnisse fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des gesellschaftlichen Klimas oder der Rezipientenvorlieben interpretieren. Denn, so die naheliegende Vermutung: Filme, die ein hohes Einspielergebnis aufweisen, stellen einen Spiegel der gesellschaftlichen Großwetterlage dar, wogegen Filme, die nur sehr geringe Einspielergebnisse erreichen, vom Publikum gemieden werden, da diese die Inhalte der Filme ablehnen. Gewiss wäre diese Interpretation zu einfach. Schließlich kann nicht davon ausgegangen werden, dass Actionfilme nur deshalb geschaut werden, da hier grundlegende Handlungsmuster angeboten werden, die das Publikum annimmt oder ablehnt. Zu berücksichtigen wäre auch, ob der Actionfilm über prominente Schauspieler, wuchtige Special Effects oder eine spannende Handlung verfügt. Dennoch kann man nicht ausschließen, dass die narrative Ebene die Einspielergebnisse mit

---

<sup>41</sup> Gemeint sind damit Prequels, also später erschienene Teile einer Filmreihe, welche zusätzlich in die Stichprobe aufgenommen wurden, da sie sich aufgrund ihres ähnlichen Settings besonders gut im Längsschnitt miteinander vergleichen lassen.

beeinflusst. Doch das Anliegen der Arbeit ist es nicht, den mehr oder weniger stark ausgeprägten Spiegel der Gesellschaft zu untersuchen. Sondern die Abhandlung soll analog zu den Boulevardisierungsstudien die Produzenten- oder Kommunikatorebene einfangen, die letztendlich Quelle des Lobes oder der Kritik sind. Freilich kann man auch hier vor dem Hintergrund, dass Hollywoodkino ein stark marktwirtschaftlich getriebener Sektor ist, damit argumentieren, dass die Filmindustrie Interesse an der Produktion solcher Filme hat, die nicht gänzlich im diametralen Gegensatz zur Weltanschauung des Publikums stehen. Dennoch wäre dieser Effekt deutlich schwächer, als das reine Einspielergebnis herzunehmen, und wird auch bei der Ergebnisinterpretation diskutiert werden. Aus diesem Grund wurden Indikatoren für die Größe eines Films ermittelt, welche sich vorrangig dazu eignen, im Anschluss an die Ergebnisdarstellung die Interpretation auf die Produzentenebene zu lenken. Konkret wurden dafür neben den Produktionskosten die Bedeutung und Prominenz der Schauspieler und des Regisseurs sowie die Auszeichnungen, welcher der Film seitens der Filmindustrie erhalten hat, ermittelt. Über diesen multifaktoriellen Ansatz wurde alsdann auch das Vorkommen extremer Ausreißer minimiert.

## **5.5 Werteermittlung**

Zur Ermittlung der Produktionskosten wurden die Angaben des Filmportals IMDb herangezogen, welches die Produktionskosten in US-Dollar ausweist. Nicht unter die Produktionskosten fallen etwaige Kosten für beispielsweise Werbekampagnen. Bei der Popularität der Schauspieler und Regisseure wurden ebenso die Daten des Filmportals IMDb genutzt. Wobei nicht alle, sondern pro Film jeweils nur ein Regisseur und zwei Schauspieler erfasst wurden, und zwar jene Schauspieler, die im Abspann des Film an oberster Stelle aufgelistet waren (was ebenso aus der Filmdatenbank hervorging). Die Bedeutung der Schauspieler und Regisseure wurde über die Anzahl an Preisen erhoben, welche die Akteure bis ein Jahr vor Ausstrahlung des Films erhalten haben oder für die sie nominiert wurden, wobei Nominierung und Auszeichnung nicht noch einmal gesondert gewertet wurden. Unter die Rubrik „Preise“ fallen hierbei alle Auszeichnungen und Nominierungen auch abseits der berühmten Oscar und Golden Globe Awards, nämlich sämtliche von einer Filmjury verliehenen Auszeichnungen weltweit.<sup>42</sup> Der Grund, weshalb die Stellung der Schauspieler nicht allein an den Oscar-

---

<sup>42</sup> Auszeichnungen wie der Razzie Award (die Goldene Himbeere), der für eine besonders schlechte schauspielerische Leistung vergeben wird, wurden nicht erfasst.

oder Golden-Globe-Auszeichnungen festgemacht wurde, ist der, dass insbesondere Schauspieler von Actionfilmen teilweise Hollywood- und Weltstars sind, jedoch nur selten einen Oscar erhalten, und noch seltener für einen Film, der im Bereich des Actiongenres angesiedelt ist. So würde beispielsweise der Popularitätswert eines Leonardo DiCaprio oder eines Bruce Willis äußerst gering ausfallen und sich auf der Ebene eines beliebigen B-Movie-Schauspielers befinden, da die beiden genannten Schauspieler bislang noch nie oder erst sehr spät mit einem Oscar ausgezeichnet wurden. Um die Stellung von Oscar und Golden Globe jedoch nicht vollends zu schmälern, sind Oscar- und Golden-Globe-Auszeichnungen in einer zusätzlichen Wertung bei der Bedeutung der Schauspieler mit eingeflossen. Ein analoges Vorgehen wurde bei den Auszeichnungen der Filme angewandt. Es flossen also sowohl sämtliche Preise ein, die der Film weltweit erhalten hat, als auch Oscar- und Golden-Globe-Gewinne als Zusatzwertung.

Um letztlich aus diesen drei Faktoren einen vergleichbaren Indexwert zu erhalten, wurde wie folgt vorgegangen. Zunächst wurde der Untersuchungszeitraum in Fünf-Jahres-Schritte eingeteilt, angefangen beim Jahr 1980. Dies hat den Hintergrund, dass sich bei allen Indikatoren mit zunehmender Zeit eine Werteinflation einstellt, die durch dieses Vorgehen minimiert werden sollte.<sup>43</sup> Gleiches gilt für die Auszeichnungen der Schauspieler und Filme, da seit den 1980ern auch immer weitere Filmwettbewerbe und -festivals entstanden sind, welche die Chance, dass ein Film aus den 2010er Jahren mehr Auszeichnungen erhalten hat, als ein Film in den 1980ern, deutlich steigert. Im Anschluss daran wurden innerhalb dieser Fünf-Jahres-Perioden für jeden Indikator die drei höchsten Werte ermittelt. Sprich, die drei teuersten Filme, die drei am populärsten besetzten Filme – gemessen an der Summe der weltweiten Auszeichnungen und Nominierungen von Schauspieler und Regisseur; sowie die drei besten Filme – gemessen an den internationalen Auszeichnungen. Aus den drei Topwerten jedes Indikators wurde nun der Mittelwert gebildet, so dass folglich für jeden Indikator ein Benchmarkwert innerhalb einer jeden Fünf-Jahres-Periode entsteht. Diesem Benchmarkwert wurde nun der Wert 10 zugeteilt. Der Wert 10 bildet einen Richtwert, der angibt, wie viele Punkte pro Kategorie maximal zu erreichen sind. Der beispielsweise teuerste

---

<sup>43</sup> So zählte beispielsweise *Stirb Langsam* aus dem Jahr 1988 mit 28 Millionen US-Dollar Produktionskosten zu den teuersten Filmen seiner Zeit. Gemessen an heutigen Kosten von 250 Millionen US-Dollar und mehr wäre dies gerade einmal B-Movie-Durchschnitt.



Film bekommt folglich immer den Wert 10. Wie hoch der Wert für die anderen Filme ist, wurde nun über einen einfachen Dreisatz ermittelt, indem – bleibt man am Beispiel der Produktionskosten – die Kosten eines Films in Relation zum Benchmarkwert der drei teuersten Filme gesetzt wurden.<sup>44</sup>

Nach dem gleichen Prinzip wurden dann auch die Werte für die Akteurs- und Film- auszeichnungen ermittelt, mit einer Ergänzung zu den Produktionskosten, nämlich den gesonderten Oscar- und Golden-Globe-Auszeichnungen. Die Auszeichnungen für diese Kategorien wurden gesondert errechnet. Dabei wurden einem Schauspieler, Regisseur oder dem Film selbst für eine Oscarauszeichnung 1,5 Punkte, für eine Oscarnominierung oder einen Golden-Globe-Gewinn 1 Punkt sowie eine Golden-Globe-Nominierung 0,5 Punkte zugeschrieben. Die Summe dieser Werte wurde dann zu dem über den Dreisatz ermittelten Wert des einzelnen Indikators aufaddiert. Wobei hier der Maximalwert von 10 Punkten gedeckelt wurde. Ein Film, der bereits 6,5 Punkte über die internationalen Preise aufweisen konnte und zusätzlich 6 Oscars erhielt, konnte trotzdem nur maximal 10 Punkte erreichen. Diese Regelung erschien notwendig, um die Stellung der Produktionskosten gegenüber den anderen beiden Indikatoren nicht zu schwächen. Schlussendlich konnte ein Film somit einen aus drei Indikatoren bestehenden Wert von (theoretisch) 0 Punkten bis maximal 30 Punkten erhalten.

Aus dieser Menge wurde es zunächst beabsichtigt, jeweils den größten Film eines Jahres zu untersuchen. Jedoch barg diese Überlegung das Problem, dass in einem Jahr, gemessen an den Indexwerten im Vergleich zum unmittelbaren Vorjahr, nur sehr kleine Filme erschienen sind. Oder aber es trat der Fall ein, dass in einem Jahr zwei besonders große Filme erschienen, von denen dann nach der Regelung „ein Film pro Jahr“ einer hätte ausscheiden müssen, obwohl er womöglich bedeutend größer war als alle Filme des Vorjahres. Aus diesem Grund wurden die vier größten Filme innerhalb der Fünf-Jahres-Periode gezogen, unabhängig davon, wie diese sich auf die einzelnen Jahre verteilten.

---

<sup>44</sup> Alle Werte wurden auf eine Stelle nach dem Komma gerundet.

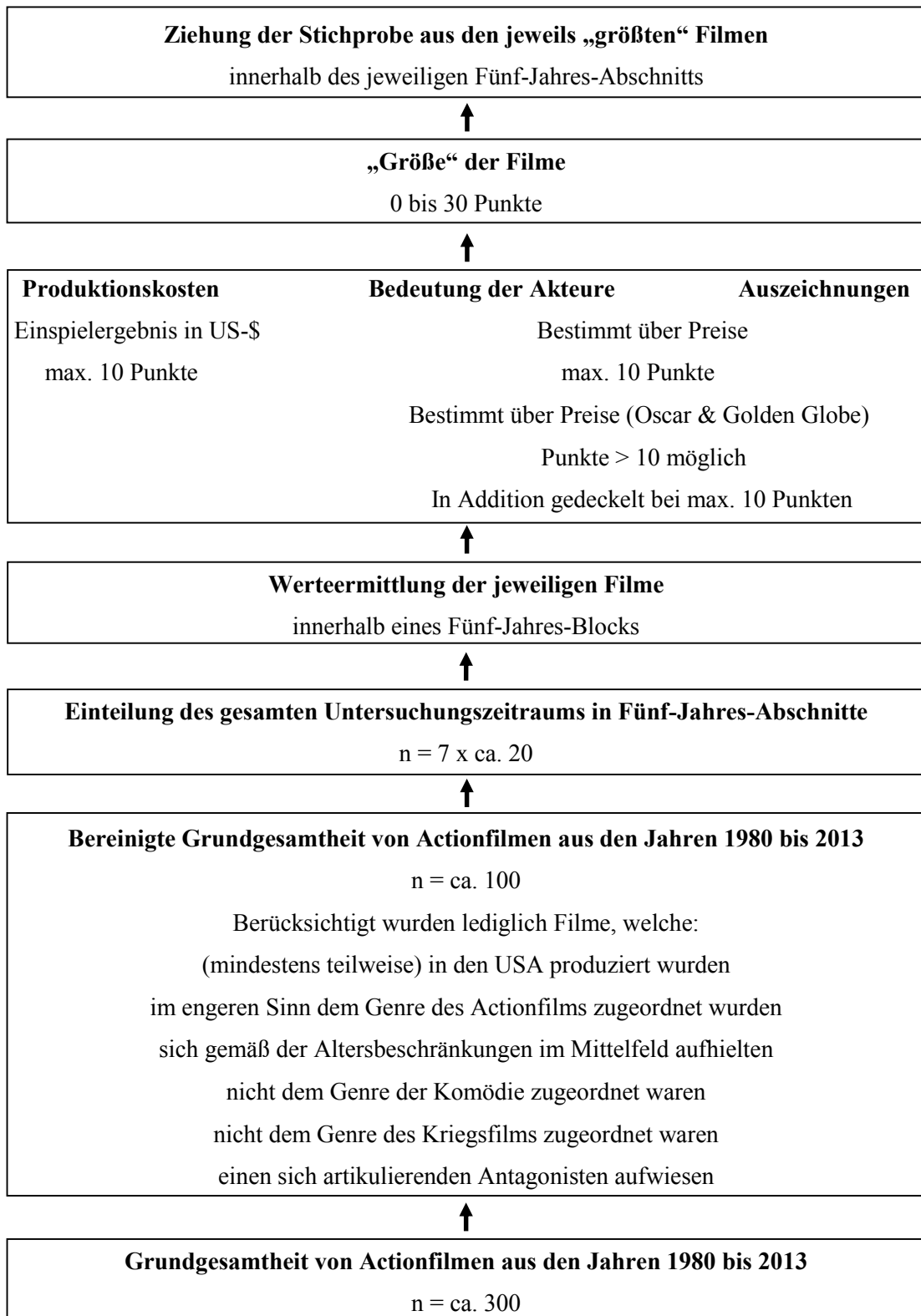


Abb. 3: Verlauf der Stichprobenziehung  
Quelle: eigene Darstellung

Eine besondere Berücksichtigung erfuhren Filme, die zwar nicht zu den Top 4 einer Periode gehörten, jedoch immer dann aufgenommen wurden, wenn ein Film aus der gleichen Reihe es einmal in die Top 4 geschafft hat. So wurde beispielsweise *Total Recall* aus dem Jahr 2012 trotz einer vergleichsweise geringen Wertung in die Stichprobe mit aufgenommen, da sein Vorgänger aus dem Jahr 1990 einer der größten Filme seiner Zeit war. Der Hintergrund ist schlicht der, dass sich gerade im Zeitverlauf Filme aus einer Reihe gut miteinander vergleichen lassen.<sup>45</sup>

Ein weiterer Sonderfall bei der Ziehung der Stichprobe besagt, dass Filme aus einer Reihe mindestens zehn Jahre Abstand zueinander haben müssen, da innerhalb eines (deutlich) kürzeren Zeitfensters nicht mit einer grundsätzlichen Änderung der Tugenden und Werte gerechnet werden kann. So wurde beispielsweise *Mission: Impossible* aus dem Jahr 1996 in die Stichprobe aufgenommen, jedoch nicht der zweite (2000) und dritte Teil (2006), da der zeitliche Abstand zum ersten Teil zu gering war, obwohl sie zu den Top-4-Filmen innerhalb ihrer Periode zählten. Stattdessen wurde erst wieder *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* (2011) untersucht. Somit kommt man letztendlich zu der Anzahl von 32 Filmen, die sich wie folgt darstellen:<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Vorraussetzung war, dass diese Filme stets die beschriebenen „Actionkriterien“ erfüllen.

<sup>46</sup> Eine ausführliche Darlegung der Werte befindet sich im Anhang.

<b>Zeitraum</b>	<b>Film</b>	<b>Jahr</b>	<b>Punkte</b>
1980 bis 1984	Superman 2 – Allein gegen alle	1980	22,0
	Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes	1981	25,6
	Firefox	1982	16,6
	Conan, der Barbar	1982	19,8
1985 bis 1989	Im Jahr des Drachen	1985	24,4
	Rambo 2 – Der Auftrag	1985	24,4
	Stirb langsam	1988	24,4
	Black Rain	1989	24,6
1990 bis 1994	Die totale Erinnerung – Total Recall	1990	26,3
	Robin Hood – König der Diebe	1991	26,3
	Batmans Rückkehr	1992	27,0
	Auf der Flucht	1993	24,6
1995 bis 1999	Mission: Impossible	1996	18,3
	Air Force One	1997	21,7
	Der Staatsfeind Nr. 1	1998	21,2
	Die Maske des Zorro	1998	24,0
	Matrix	1999	20,1
2000 bis 2004	Gladiator	2000	23,1
	Spider-Man	2002	25,9
	Die Bourne Verschwörung	2004	19,4
	I, Robot	2004	20,2
2005 bis 2009	Superman Returns	2006	20,2
	Stirb langsam 4.0	2007	10,4
	Iron Man	2008	21,8
	Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels	2008	20,5
	Avatar – Aufbruch nach Pandora	2009	28,4
2010 bis 2013	Robin Hood	2010	18,4
	Mission: Impossible – Phantom Protokoll	2011	19,5
	Total Recall	2012	9,1
	Marvel's The Avengers	2012	29,5
	The Amazing Spider-Man	2012	18,4
	The Dark Knight Rises	2012	30,0

Abb. 4: Analysierte Filme  
Quelle: eigene Darstellung

## 5.6 Qualitative Inhaltsanalyse

Untersucht werden sollen diese Filme mit Hilfe einer qualitativen Inhaltsanalyse. Doch gerade im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand des Films drängt sich die Frage auf, warum in dieser Arbeit nicht die Filmanalyse den Vorzug erhält. Zumindest was die qualitative Inhaltsanalyse von der Filmanalyse – zumindest was die Ergebnisdarstellung betrifft – nicht sonderlich unterscheidet. In beiden Fällen wird der Untersuchungsgegenstand recht tief und anschaulich beleuchtet und dargestellt. Der Hauptgrund, weshalb die Filmanalyse nicht zum Einsatz kommt, liegt in der unterschiedlichen Schwerpunktsetzung der Methoden. Geht der (qualitativen) sozialwissenschaftlichen Analyse in Vorbereitung auf die Ergebnisdarstellung eine ganze Reihe von untersuchungsrelevanten Bausteinen voraus, fehlen diese in einer reinen Filmanalyse nahezu vollständig. Gemeint ist dabei vor allem die bereits oft beschriebene Entwicklung eines Kategoriensystems, anhand dessen Kriterien das Untersuchungsmaterial systematisch analysiert wird. Filmwissenschaftliche Analysen können zuweilen jedoch auch einer mehr oder weniger konkreten Fragestellung folgen. Jedoch geschieht deren Bearbeitung und Klärung oftmals im Ergebnisteil selber. Eine tiefergehende Begründung der Auswahl des Untersuchungszeitraums oder -gegenstands und die Aufstellung eines Kriterienkatalogs, der sich entweder aus der theoretischen Fundierung (deduktiv) oder in Rückkopplung zum Material (induktiv) ergibt, fehlen zuweilen völlig. Häufig ist dies auch dem Umstand geschuldet, dass filmwissenschaftliche Analysen selten einen theoretischen Unterbau aufweisen. Sie sind meist enorm induktiv geleitet. Die Stärke dieser Analysen liegt wieder in ihren – so man das komplette Spektrum anwenden mag – detaillierten Untersuchungskriterien, die sie an einen Film anlegen. Dazu zählen neben der inhaltlich-narrativen Analyse des Films auch solche Untersuchungskategorien, die visuelle Merkmale wie Licht- und Kameraeinstellungen sowie Bildausschnitte und Größe und Dynamik der Einstellungen umfassen. Auch fließen in den Analysen oftmals auditive Merkmale wie die Analyse von Hintergrundmusik sowie Angaben zu Schnitten oder gar das Tempo des Films mit ein (Mikos, 2008; Hickethier, 2012). Die vorliegende Arbeit ist jedoch stark sozialwissenschaftlich geleitet. Sie besitzt ein theoretisches Fundament, aus dem ein Problem hervorgeht, welches mittels einer empirischen Analyse gelöst werden soll. Hierfür ist unter anderem ein umfangreiches Kategoriensystem erforderlich, welches sich sowohl aus den theoretischen Grundlagen ergibt als zuweilen auch induktiv ermittelt wird. Daneben gibt es eine ganze Reihe von methodischen Erfordernissen, welche die Sozialwissenschaft mit sich

bringt und die sich gut im Rahmen einer sozialwissenschaftlichen Inhaltsanalyse abdecken lassen. Gleichwohl fließen auch filmwissenschaftliche Untersuchungsmerkmale in die Arbeit mit ein. Vor allem da, wo es um die audiovisuelle Erfassung von Darstellungsmerkmalen einiger Filme geht. Dies wird allerdings nur in einigen wenigen Filmen zum Tragen kommen.<sup>47</sup> Der weitestgehende Verzicht hat zwei Gründe: Zum einen liegt dies daran, dass eine Untersuchung, die audiovisuelle Merkmale mit einschließt, ein Vielfaches mehr an Ressourcen verschlingen würde, vor allem, weil es sich hierbei zuweilen auch um stark latente Inhalte handeln kann, welche dann einer ausführlichen Beschreibung bedürfen, um sie intersubjektiv nachvollziehbar darzulegen. Daneben wird selbst unter Filmwissenschaftlern der Mehrwert, welcher sich aus audiovisuellen Merkmalen ziehen lässt, als vergleichsweise gering eingestuft. Im Mittelpunkt einer jeden Filmanalyse stehe immer die Filmerzählung, denn sie ist, so Ostermann, „in einem Spielfilm die entscheidende, weil einheitsstiftende Umschaltstelle [...], an der sich die Werkhaftigkeit des Films erweist“ (2007, S. 9).

Eine weitere Methodik, die nunmehr auch verstärkt bei Film- und Fernsehanalysen zum Einsatz kommt, ist die Diskursanalyse. Anders als die Film- und Fernsehanalyse wird hierbei jedoch weniger ein Schwerpunkt auf die audiovisuelle Darlegung gesetzt, vielmehr geht es darum, die filmischen Inhalte in Rückbezug zu gesellschaftlichen Diskursen, das heißt im Hinblick auf historische, politische oder soziale Hintergründe jener Zeit, einzubetten (vgl. Foucault, 2001; Ullrich, 2008; Keller, 2011). Diesen Analysen liegt damit ein starker Inferenzschluss zum gesellschaftlichen Rahmenklima zu Grunde, worauf in dieser Arbeit nur im Fazit kurz eingegangen wird.

Zuletzt bleibt noch die Frage, warum die Filme nicht über die quantitative Filmanalyse ausgewertet werden – schließlich sind ja auch bereits in der Ziehung der Stichprobe Verfahren zum Tragen gekommen, welche in der standardisierten Forschung oft angewandt werden. Der Grund ist, dass diese Methodik gerade im Falle von Filmen als Untersuchungsgegenstand an sich als auch aufgrund der Tatsache, dass es sich hierbei noch um ein vergleichsweise unerforschtes Feld handelt, geeignet erscheint. Denn die Stärken der qualitativen Inhaltsanalyse, die sie gerade in dieser Arbeit ausspielen kann, sind erstens die explorative Untersuchung eines bis dato eher unerforschten Feldes,

---

<sup>47</sup> Lediglich bei einigen Ausnahmen wie den Filmen *Marvel's The Avengers* (2012), *Mission: Impossible* (1996) und *Matrix* (1999) wird die narrative Ebene in einigen Szenen um audiovisuelle Merkmale erweitert, da es sich an diesen Stellen geradezu aufdrängt.

(vgl. Nawratil & Schönhagen, 2009, S. 355), weshalb man zweitens über das induktive Vorgehen Kategorien erschließen kann, die im Vorfeld der theoretischen Grundlagen noch nicht eindeutig bestimmt worden sind (vgl. Mayring, 2010, S. 22), sie sich drittens sehr gut für Prozessanalysen eignet, die Auskunft darüber geben können, wann genau sich etwaige Veränderungen beim Untersuchungsgegenstand vollzogen haben (ebd. S. 23), viertens spezielle rhetorische Ausdrücke, (versteckte) Bezüge oder der Schlüsselszenen besser erfasst werden können. Sowie fünftens sich (gerade bei einem Untersuchungsgegenstand des Films) bei der qualitativen Inhaltsanalyse Kontexte innerhalb eines Films und zwischen den einzelnen Filmen herstellen lassen, was mit einer standardisierten Analyse schwer möglich ist (vgl. Meyen et al., 2011, S. 143). Diese Vorteile, welche die qualitative Inhaltsanalyse mit sich bringt, erweisen sich somit als äußerst nützlich für recht intensive, tiefergehende Analysen von Filmen, deren theoretischer Einbettung sowie deren Auswertung, weshalb ihr der Vorzug vor einer rein quantitativen Analyse gegeben wurde. Da sie jedoch auf die Analyse von audiovisuellen Merkmalen der Filmanalyse oder historische Querverweise der Diskursanalyse weitestgehend verzichtet, ist sie damit gleichzeitig so eng geschnürt, dass die zeitlichen Ressourcen dieser Arbeit ausreichend sind, um über einige wenige Fallbeispiele hinauszugehen.

### **5.7 Kategorienbildung**

Die Bildung der Kategorien kann bei der qualitativen Inhaltsanalyse über zwei verschiedene Arten, nämlich die induktive und die deduktive Vorgehensweise erfolgen. Bei der deduktiven Vorgehensweise werden die Kategorien aus der Theorie abgeleitet. Das heißt, die Kategorien sind aufgrund von vorangegangenen Studien oder eigenen theoretischen Annahmen bereits so allumfassend aufgestellt, dass es keiner weiteren Kategorienbildung auf Grundlage der Sichtung des Materials bedarf. Dies wiederum meint die induktive Vorgehensweise. Hierbei wird der Untersuchungsrahmen zwar aus der Theorie ersichtlich. Jedoch hat der Forscher keine konkreten Vorstellungen darüber, in welcherlei Merkmalen sich diese Kategorien genau ausdrücken können, weshalb bei der induktiven Vorgehensweise die Kategorienbildung stets in Rückkopplung zur Untersuchung des Materials steht (vgl. Mayring, 2010, S. 83 ff.; Nawratil & Schönhagen, 2008, S. 338 ff.; Meyen et al., 2011, S. 155 ff.). Eine Kategorienbildung, die sich stark an der induktiven Vorgehensweise orientiert, wird in der Arbeit nicht zum Tragen kommen. Dazu können bereits aus den theoretischen Grundlagen zu viele Kategorien hergeleitet werden. Da jedoch, auch auf Grundlage des übersichtlichen

Forschungsstandes, davon ausgegangen werden musste, dass die deduktive Kategorienbildung nicht sämtliche Ausprägungen und Darstellungen zivilgesellschaftlicher Tugenden und Werte in Actionfilmen erfasst, wurden über eine vorherige Sichtung von Actionfilmen weitere Ausprägungen und Sonderformen der Kategorien erfasst, welche abschließend in das finale Kategoriensystem einfließen. Um eine im engeren Sinne induktive Kategorienbildung handelt es sich hierbei jedoch nicht. Eher stellt dieses Vorgehen eine lose Ergänzung der Kernkategorien dar. Filme, die innerhalb dieser Erweiterung gesichtet wurden, waren zum einen jene, welche die Stichprobe hervorbrachte. Zum anderen wurde eine ganze Reihe anderer (Action-)Streifen geschaut, die in den Untersuchungszeitraum fielen. Die Auswahl dieser Filme gestaltete sich willkürlich und folgte keinem bestimmten Muster.<sup>48</sup> Erst im Anschluss daran wurden nun alle weiteren Filme, die aus der Stichprobe hervorgingen, nach dem abschließenden Kategoriensystem (siehe Kapitel 5.9) analysiert. Welche Erweiterungen, Ergänzungen und Anpassungen es im Hinblick auf die bisher deduktiv herausgearbeiteten Kategorien gibt, beschreibt der nächste Abschnitt.

## **5.8 Induktive Kategorienbildung**

### **5.8.1 Gewaltverzicht**

#### *Finaler Rettungsschuss als Merkmal passiver Gewaltanwendung*

Die erste Erweiterung einer Kategorie betrifft den Gewaltverzicht. Wie in Kapitel 4.4 beschrieben, wurde es abgelehnt, die Gewaltanwendung als passiv einzustufen, selbst wenn diese dazu dient, Personen zu helfen. Nach Sichtung einiger Filme hat sich jedoch ergeben, dass es nötig wäre, hier eine Ausnahmeregelung hinzuzufügen, dahingehend, dass die Gewaltanwendung zum Schutze oder zur Hilfe Dritter dann als legitim angesehen wird, wenn sich hilfebedürftige Personen in einer aussichtslosen Notlage befinden. Man könnte dies auch als finalen Rettungsschuss bezeichnen, der immer dann erfolgen darf, wenn es die letzte Möglichkeit darstellt, eine Person vor einem

---

<sup>48</sup> Konkret handelte es sich dabei um folgende Filme (alphabetisch geordnet): *Black Hawk Down* (2001), *Der Schakal* (1997), *Die Entführung der U-Bahn Pelham 123* (2009), *Die Tribute von Panem – The Hunger Games* (2012), *Gesetz der Rache* (2009), *Im Tal von Elah* (2007), *Safe House* (2012), *Saw* (2004), *Sieben* (1995), *Shooter* (2007), *Speed* (1994), *Superman* (1978), *S.W.A.T. – Die Spezialeinheit* (2003), *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* (1991).



unmittelbaren, größeren Schaden zu bewahren.<sup>49</sup> Als nichtaktive Gewalthandlungen werden jedoch weiterhin sämtliche Handlungen angesehen, in denen diese finale Rettungstat nicht zwangsläufig erfolgen muss. Das heißt, dass sich die zu schützende Person zwar in einer misslichen Lage (wie Gefangenschaft oder Geiselnahme) befindet, aber nicht damit zu rechnen hat, umgebracht zu werden.

#### *Akzeptanz von Sanktionen*

Die Erweiterung muss auch im Hinblick auf die Kategorie der Belohnung und der Sanktionierung von Gewaltakten erfolgen. Wie in Kapitel 4.4 beschrieben, stellen Belohnungen oder Sanktionierungen einen bedeutenden Einflussfaktor zur Darstellung der Gewalt dar. Wird ein aktives, gewaltsames Vorgehen des Protagonisten beispielsweise im Anschluss an die Tat durch eine Rüge oder durch Verletzungen sanktioniert, ist von einer deutlich schwächeren Nachahmung beim Rezipienten auszugehen. Was jedoch in den Studien bisweilen unterschlagen wurde, ist der Faktor der Akzeptanz dieser Sanktionen seitens des Protagonisten. Wird z.B. der Protagonist für sein rüdes, gewaltbereites Vorgehen verbal sanktioniert (beispielsweise vom Polizeichef), ist dies nur dann als Sanktion aufzufassen, wenn sich der Protagonist auch einsichtig zeigt und die Sanktion akzeptiert. Sollte er dies hingegen nicht tun, könnte der Protagonist schnell als Märtyrer angesehen werden und könnten dessen Handlungen damit wieder als gerechtfertigt oder notwendig erscheinen.<sup>50</sup>

#### *Gewaltverherrlichende One-Liner als Merkmal aktiver Gewaltanwendung*

Den letzten Punkt, der aus der induktiven Kategorienbildung herausgenommen wurde, stellen die sogenannten gewaltverherrlichenden One-Liner dar. Zu den bekanntesten Beispielen hierzu zählen wohl das „Yippie Yah Yei, Schweinebacke“, das seit jeher fester Bestandteil der *Stirb Langsam*-Reihe ist, oder Schwarzeneggers kultiger Spruch

---

<sup>49</sup> Vorgekommen beispielsweise im Film *Shooter* (2007), in dem der Protagonist einen Antagonisten tötet, welcher kurz davor stand, eine unschuldige Person hinzurichten.

<sup>50</sup> Vorgekommen beispielsweise im Film *Im Jahr des Drachen* (1985), in dem der Protagonist aufgrund seiner aktiven, gewaltbereiten Haltung von seinem Vorgesetzten oftmals gerügt wird, diese Sanktionen jedoch nicht akzeptiert, sie sogar verurteilt.

„Hasta la vista, baby“ aus *Terminator – Tag der Abrechnung* (1991). Überhaupt scheinen solcherlei Sprüche geradezu ein exklusives Merkmal von Actionfilmen zu sein. Wie in Kapitel 4.4 kurz erwähnt wurde, wird die Arbeit lediglich physische und nicht psychische Formen der Gewalt (wie Beleidigungen) untersuchen. Die hier betrachteten gewaltverherrlichenden One-Liner können jedoch nicht als eigenständiger psychischer Gewaltakt angesehen werden, da sie stets mit einem physischen Gewaltakt einhergehen. Durch ihren ironisch-humoristischen Unterton besitzen sie das Potential, eine vollzogene oder kurz vor der Ausführung stehende Gewaltaktion zu verharmlosen, indem sie diese als lustig oder witzig darstellen. Damit besitzen diese One-Liner stets eine Art aktives, gewaltförderndes Potential, selbst wenn die Szene, in der sie geäußert wurden, aus einer Selbstverteidigung her rührte, weshalb solcherlei One-Liner mit in die Untersuchung einfließen sollen.

### **5.8.2 Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen**

#### *Belohnung und Sanktionierung*

Analog zur Kategorie der aktiven Gewalt ist auch hier im Falle des Sozialkapitals die Analyse dahingehend zu differenzieren, ob alleiniges oder kooperatives Vorgehen der Darsteller sanktioniert oder belohnt wird.

#### *Betrug und Verrat als Merkmal von Misstrauen*

Des Weiteren hat sich bei der Sichtung der Filme im Hinblick auf die Tugenden des Vertrauens und Misstrauens folgende Beobachtung eingestellt. In den seltensten Fällen werden diese Einstellungen vom Protagonisten auch explizit artikuliert. Allerdings werden viele Filme zumindest implizit von einer Botschaft des Misstrauens getragen. Freunde, von denen der Protagonist zunächst glaubt, sie seien ihm wohlgesonnen, kehren ihm völlig überraschend den Rücken und versuchen ihm zu schaden. Aus diesem Grund sollen in den Filmen sämtliche Handlungen als Akt des Misstrauens analysiert werden, in denen eine stabile Beziehung zwischen zwei Menschen aufgrund des Handelns einer Person abrupt in Feindseligkeit überschwingt. Gleiches gilt selbstverständlich für den gegenteiligen Fall, wenn nämlich eine erfolgreiche Kooperation mit einem Darsteller zu Stande gekommen ist, der eher zwiespältig oder ambivalent charakterisiert wurde.

### 5.8.3 Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung

#### *Schuldeingeständnis des Protagonisten als Merkmal von Verständnis*

Die erste Erweiterung einer Kategorie betrifft die Stellung des Protagonisten. Bislang wurde lediglich darauf hingewiesen, dass der Antagonist die Möglichkeit hat, seine Taten zu rechtfertigen oder die alleinige Schuld der Problemlage abzuwehren. Bei der Sichtung der Filme ist jedoch aufgefallen, dass auch der Protagonist den Antagonisten dadurch entlasten kann, indem er beispielsweise eine Teilschuld an der Problemlage für sich in Anspruch nimmt. Vorgekommen ist solch eine Einräumung der Schuld beispielsweise im Politdrama *Im Tal von Elah* aus dem Jahr 2007. Die Hauptrolle übernimmt hierin Tommy Lee Jones, der einen Kriegsveteranen spielt und damit beschäftigt ist, den Mord an seinem Sohn aufzuklären. Dieser ist nach seiner Rückkehr aus dem Irakkrieg auf amerikanischem Boden von zwei seiner eigenen Kameraden umgebracht worden. Gegen Ende des Films stellt sich heraus, dass das Tatmotiv der Soldaten eher belanglos war. Ein einfacher Streit zwischen den Soldaten genügte, damit einige von ihnen völlig ausrasteten und mit dem Messer auf Jones' Sohn losgingen. Überfordert mit der Frage, wie ehemalige Waffenkameraden zu solch einer Tat überhaupt fähig sind, stößt Tommy Lee Jones dann noch auf verschiedene Videos, die im Irak von der Einheit seines Sohnes gedreht wurden. Darauf ist zu sehen, wie die Soldaten jegliche menschliche Empfindsamkeit verlieren. Sie misshandeln gefangene irakische Soldaten, konsumieren Alkohol und Drogen, um den Verlust ihrer Kameraden zu überwinden, und schänden sogar Leichen. Als Tommy Lee Jones diese Aufnahmen sieht, erinnert er sich an ein Gespräch, das er mit seinem Sohn geführt hat, als dieser erst einige Tage im Irak war. Dieser berichtete ihm damals, dass er etwas Schlimmes getan habe und umgehend nach Hause wolle. Sein Vater blockte jedoch ab und entgegnete ihm, dass er durchhalten müsse. Tatsächlich hat Jones' Sohn ein junges irakisches Mädchen getötet. Als der Vater die Unterredung mit seinem Sohn vor dem neuen Erkenntnisstand reflektiert, kommt er zu dem Schluss, dass viele Amerikaner und auch er, der ein großer Befürworter des Krieges und stolzer Patriot ist, den Soldaten zu wenig Beachtung geschenkt haben. Die Verrohung jeglichen menschlichen Empfindens, die, wie in diesem Fall, sogar zum Mord der Kameraden untereinander führte, hat, so die Botschaft des Films, auch mit der Ignoranz der Bürger an der Heimatfront zu tun.

#### *Handeln aus Überzeugung / Indirekte Hilfe*

Wie aus Kapitel 4.6 hervorging, befinden sich die Rechtfertigungs- und Empathiemöglichkeiten, die dem Antagonisten zugeschrieben werden, auf einen recht schmalen

Grat. So könnte ein Zuviel des Guten für den Bösen schnell die kritische Haltung zu dessen schädlichen Absichten oder gar gewalttätigen Mitteln konterkarieren. Eine Möglichkeit, den Antagonisten nicht nur zu entlasten, sondern ihn zu sehr zu glorifizieren, stellt das Motiv der (uneigennützigen) Hilfe dar. Sollte also, wie einmal in dem fiktiven Beispiel beschrieben, der Bösewicht eine Bank ausrauben, um sein Waisenhaus zu finanzieren, wäre dies eine unangemessen starke Entlastung des Antagonisten.<sup>51</sup> Diese Beurteilung ist dabei nichts anderes als die konsequente Übertragung des als illegitim eingestuften Gewaltmotivs zur Hilfe anderer auf der Seite des Protagonisten (siehe Kapitel 4.4). Schließlich müssen für den Protagonisten und den Antagonisten die gleichen wertbasierten Maßstäbe gelten. Auf der Seite des Protagonisten wurde jedoch eine Ausnahmeregelung eingefügt. Diese besagte, dass Gewalt im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft dann als legitim anzusehen ist, wenn sie zwingend erforderlich ist, um menschliches Leben umgehend zu schützen. Ein finaler Rettungsschuss ist hiernach erlaubt, wenn er nachweislich das letzte Mittel zur Schadensabwendung darstellt. Eine ganz ähnliche Ausnahmeregelung soll auch im Falle des Antagonisten getroffen werden. Hierbei wird angenommen, dass die Taten des Antagonisten ein deutlich geringeres Empathiepotential haben, wenn sie nicht mit einer unmittelbar für den Zuschauer ersichtlichen Hilfeleistung in Zusammenhang steht, sondern eher aus einer Art innerer Überzeugung heraus stammen. Der Antagonist handelt hierbei zwar aus der Erwartung heraus, zumindest indirekt Gutes zu tun, jedoch ist weder gewiss noch nachvollziehbar, ob diese Taten überhaupt zum Wohle anderer oder gar zum Gemeinwohl beitragen. Ein Film, der zumindest in Ansätzen eine solche Motivlage darstellt, ist der Steifen *Die Entführung der U-Bahn Pelham 123* (2009). Hierin entführt der Antagonist, gespielt von John Travolta, eben jene titelgebende U-Bahn und fordert 10 Millionen US-Dollar Lösegeld. Anderenfalls würde er nach und nach Geiseln erschießen. Im Verlauf des Films stellt sich heraus, dass Travolta vor seiner verbrecherischen Aktion an der Börse tätig war und dort den Großteil seines Vermögens verzockte. An sich liegt dem Protagonisten somit ein klassisch eigennütziges Motiv zu Grunde. Jedoch wird in zwei kürzeren Szenen dargelegt, dass er mit seiner Entführung auch auf die menschenverachtenden Machenschaften der Börsianer hinweisen will, in deren

---

<sup>51</sup> Vor allem, wenn der Film dies mit rührseligen, emotionalen Bildern wie beispielsweise von weinenden Kindern untermalt.

Rahmen selbst auf Nahrungsmittel wie Getreide und Reis spekuliert wird, was wiederum Menschen, die in armen Regionen leben, die Lebensgrundlage entziehen kann. Ohne dass er diesen vermeintlich betroffenen Menschen konkret hilft, sei es, dass er ihnen ein Teil seiner Lösegeldforderung verspricht oder gar Auflagen für das Börsensystem artikuliert, sieht er sich grundlegend nicht völlig im Unrecht. Denn er schädigt mit seiner Aktion jenes System, das für die Schädigung anderer Menschen verantwortlich ist.

### *Bestrafung des Antagonisten*

Nach einem ganz ähnlichen, womöglich sogar noch leichter nachvollziehbaren Motiv der persönlichen Überzeugung, vermeintlich Gutes zu tun, handeln auch die Antagonisten in *Saw* (2004) und *Sieben* (1995). In beiden Filmen bringen die Antagonisten Menschen um, die ihrerseits Menschen umgebracht haben oder auf irgendeine Art und Weise enorm eigennützig oder schädigend gehandelt haben. Der Bösewicht bestraft Bösewichte und trägt somit zumindest indirekt dazu bei, dass von eben jenen kein weiterer Schaden an der Allgemeinheit ausgeht. Was jedoch – zumindest im Falle von *Saw* – die Tat des Antagonisten besonders nachahmenswert erscheinen lässt, ist die Tatsache, dass er nicht sanktioniert wird. Nicht etwa, weil die Polizei Mitleid mit ihm hat und seine Taten sogar unterstützt, sondern weil der Antagonist zu clever ist, sich gefangen nehmen zu lassen. Eine Kombination aus ehrenhaften Motiven des Bösewichts und dem Entgehen von Sanktionen wird daher im Kategoriensystem als besonders empathische und nachahmenswerte Darstellungsweise festgehalten.

### *Sofortige Sanktion der Rechtfertigung*

Des Weiteren ist im Zusammenhang mit einer verständnisvollen Darstellung des Antagonisten in der ersten Sichtung der Filme Folgendes aufgefallen: Einige der Antagonisten erhalten zuweilen die Möglichkeit, ihre Taten zu rechtfertigen, oder bekommen vom Drehbuchautor eine empathische Charaktereigenschaft zugeschrieben. Jedoch kam es auch vor, dass der Protagonist oder ein Dritter solch eine Haltung umgehend sanktioniert, indem er den Antagonisten unwidersprochen widerlegt. Oder der Antagonist verwirkt eine verständnisvolle Darstellung selber, indem er kurz darauf (oder im weiteren Verlauf des Films) grausamste Handlungen vollzieht, die einen potentiell sympathischen Eindruck umgehend konterkarieren. Es ist daher nicht nur darauf zu

achten, ob und wie sich der Antagonist rechtfertigen darf, sondern in welchen Gesamtkontext dies eingebettet ist. Konkrete Filmbeispiele erfolgen an dieser Stelle nicht, da sämtliche Filme, in denen solch eine Dramaturgie vorlag, Gegenstand der Stichprobe sind und damit im Ergebnisteil abgehandelt werden.

#### *Der Unterschied zwischen Kompromissbildung und einseitiger Vergebung*

Die letzte Beobachtung, die aus einer ersten Sichtung der Filme entstammt und sich als hilfreich für die abschließende Aufstellung der Kategorien erweist, betrifft den Kompromiss. Wie bereits ausgeführt wurde, stellt die Lösung eines Problems, die sich aus einer kompromisshaften Interaktion der Charaktere ergibt, eine im Hinblick auf die zivile Gesellschaft positive Darstellungsweise fiktionaler Medieninhalte dar. Bei der Sichtung einer ganzen Reihe von Filmen drängte sich jedoch die Frage auf, wie eine solche Interaktion auszusehen hat, damit man diese als Kompromiss begreifen kann. Denn viele Filme reißen oftmals einen mehr oder weniger schweren Konflikt zwischen zwei Parteien auf, der dann (meist gegen Ende des Films) wieder beigelegt wird. Jedoch, und dies war die sich aufdrängende Frage: Können jeder zwischenmenschliche Konflikt und seine versöhnliche Lösung gleich als Kompromiss angesehen werden? Die Arbeit vertritt die Haltung, dass dies nicht geht. Denn im Detail stellten sich viele Filme, die solch ein Szenario beinhalten, als durchaus divergent dar, was die versöhnliche Lösung betrifft. Genau genommen gab es stets zwei Varianten, wie diese Lösung zu Stande gekommen ist. Die erste Variante zielte darauf ab, dass zwischen Partei A und Partei B ein Konflikt entstanden ist. Die Lösung stellte sich schließlich so dar, dass entweder Partei A oder Partei B Zugeständnisse an die jeweils andere Partei gemacht hat, die dies akzeptierte – der Konflikt war gelöst. Die zweite Variante – dies ist vor allem in einer Reihe von Liebeskomödien beobachtet worden – stellt sich so dar, dass die Lösung darauf basierte, dass beide Parteien in einem Streit nachgegeben haben. Der Unterschied zwischen den beiden Varianten besteht folglich darin, wer von den beiden Parteien auf Kosten der eigenen Interessen zur Lösung beiträgt. Wenn man unter einem Kompromiss eine Übereinkunft versteht, die durch beiderseitiges Nachgeben oder gegenseitige Zugeständnisse erfolgt, führt das dazu, dass eben nur Interaktionen als Kompromiss angesehen werden können, in denen die Beilegung eines Streits aus dem Verzicht eben beider Parteien resultiert. Ein Streit, der dadurch beigelegt wird, dass eine Partei Zugeständnisse macht, die andere diese jedoch lediglich akzeptiert, kann zwar als eine Art Versöhnung aufgefasst werden, doch nicht als

Kompromiss. Vor dem Hintergrund der Analyse der Actionfilme, die oft solche Gemengelagen aufweisen, die sich zwischen Kompromissen und Versöhnungen bewegen, gilt es daher einen differenzierten Blick auf diese zivilgesellschaftliche Tugend zu wahren.

#### **5.8.4 Gnade und Rücksichtnahme**

##### *Belohnung und Sanktionierung*

Im Falle von Rache und Gnade hat sich bei einer ersten Sichtung der Filme gezeigt, dass diese Tugenden oftmals mit Belohnungen oder Sanktionierungen einhergehen, weshalb diese Differenzierung Einzug in das abschließende Kategoriensystem halten wird. Vor allem bezüglich der Rache wurden in einigen Filmen explizite Darstellungen aufgezeigt, die entweder auf eine Befürwortung oder eine Ablehnung dieser Handlungen schließen lassen.

#### **5.8.5 Uneigennützige Hilfeleistung**

##### *Belohnung und Sanktionierung*

Gleiches gilt bei der uneigennützigen Hilfeleistung, bei der im besonderen Maße eine ausgewogene Differenzierung zur Bewertung von Sanktionen oder Belohnungen erfolgen muss. Um dies einmal an einem Beispiel festzumachen, welches Andreas Dörner als eindeutige uneigennützige Hilfeleistung angesehen hat: „Förster Rombach und seine Mitarbeiter hatten immer wieder festgestellt, dass Großvögel wie Störche und Bussarde durch gefährliche, zu schlecht isolierte Stromleitungen umkamen. Als die Bemühungen des Försters, in Verhandlung mit dem Stromversorger und den Behörden schnelle Abhilfe zu schaffen, scheiterten, entschließt Koller sich zur Eigeninitiative und setzt mit waghalsigen Kletteraktionen an den besonders gefährlichen Stellen Schutzvorrichtungen auf die Strommasten. Bei einer dieser Aktionen stürzt er schließlich ab und zieht sich lebensgefährliche Verletzungen zu. Republikanisches Engagement ist, auch im Harmoniemilieu, mit Opferbereitschaft bis hin zum eigenen Leben verbunden“. Richtig ist, dass sich der genannte Förster uneigennützig verhalten und somit diese Tugend vorbildlich vorgelebt hat. Auch scheint seine Aktion selbst Erfolg gebracht zu haben. Da diese Handlung allerdings mit schweren Sanktionen – in dem Fall mit der eigenen körperlichen Versehrtheit – einhergegangen ist, ist es eher zweifelhaft, ob man diese Tat als ein Vorbild uneigennütziger Hilfeleistung ansehen kann. Ganz ähnlich verhält es sich bei einer Szene im Film *Black Hawk Down* (2001): Hierin bitten zwei Scharfschützen der US Army darum, einem verletzten, auf sich allein ge-

stellten Soldaten zu Hilfe kommen zu dürfen, der zuvor mit seinem Militärhubschrauber aufgrund feindlichen Beschusses abgestürzt ist. Das Oberkommando erteilt den Scharfschützen lange Zeit keine Freigabe für die Rettungsmission, da die Absturzstelle droht, von hunderten feindlichen Milizen überrannt zu werden. Da mit weiteren Unterstützungseinheiten nicht zu rechnen ist und die US-Soldaten den Milizen um ein Vielfaches unterlegen sind, gilt es zu befürchten, dass nicht nur der verletzte Hubschrauberpilot umkommt, sondern auch die beiden Scharfschützen. Diese sind sich des Risikos ihrer Mission bewusst, drängen jedoch weiterhin auf die Freigabe. Schließlich erhalten sie die Erlaubnis, können den Piloten in Sicherheit bringen, werden jedoch selbst im Anschluss von den Milizen getötet. Auch hier wird eine enorm starke Hilfeleistung aufgezeigt, die mit der Rettung eines Hubschrauberpiloten sogar belohnt wird. Gleichzeitig besteht die Sanktion jedoch darin, dass die Scharfschützen ihren Einsatz mit dem Leben bezahlen.

#### **5.8.6 Politisches Engagement und Darstellung politischer Eliten**

*Unzureichende Anzahl von Filmen für die Analyse von politischem Engagement*

Zuletzt ergab eine Sichtung einer ganzen Reihe von Actionfilmen, dass nur sehr wenige – und innerhalb der Stichprobe sogar nur ein einziger Film (*Robin Hood*, 2010) – Dimensionen politischen Engagements oder politischer Partizipation aufgreift. Dies deckt sich mit der Vermutung, wie sie in Kapitel 4.7 bereits angestellt wurde, und führt dazu, dass lediglich die Darstellung der politischen Elite in die Untersuchung der Arbeit mit aufgenommen wird.

### **5.9 Kategoriensystem**

Im Folgenden werden die zu analysierenden Kategorien beschrieben und mit Ankerbeispielen versehen.<sup>52</sup> Dabei werden die meisten Kategorien nur im Hinblick auf den Protagonisten analysiert. Der Grund dafür ist, dass eine Wirkung von fiktiven Inhalten vorzugsweise beim Hauptdarsteller, der Identifikationsfigur, und nicht entlang

---

<sup>52</sup> Diese gründen nicht etwa auf konkreten Handlungen der untersuchten Filme, sondern entstammen einer vom Autor ausgedachten Geschichte, da an dieser Stelle nicht bereits einigen Ergebnissen vorweggegriffen werden soll. Dabei sei angemerkt, dass die Ankerbeispiele nicht immer das vollständige Spektrum der Kategorien abbilden, sondern vornehmlich als Orientierung dienen.



des Antihelden erfolgt.<sup>53</sup> Des Weiteren befindet sich im Anschluss an das jeweilige Kategoriensystem eine tabellarische Übersicht, die noch einmal aufzeigen soll, wie die entsprechenden Kategorienausprägungen in Bezug auf die zivile Gesellschaft zu bewerten sind. Wobei dies nur eine sehr vereinfachte Darstellung ist, welche je nach Film und Gewichtung der einzelnen Szenen variieren kann, und gleichsam auch keine ambivalenten Ausprägungen abgedeckt werden.

Zuletzt sei angemerkt, dass die die Ausprägungen der einzelnen Kategorien mit Hilfe des Auswertungs-Programms MAXQDA erfasst und ausgewertet wurden. Die kleinste Analyseeinheit stellte dabei stets die einzelne Filmsequenz, in der eine Kategorie mit ihrer jeweiligen Ausprägung auftauchte, dar. Wie beschrieben konnte sich solch eine Ausprägung in Handlungen der Protagonisten (oder Antagonisten), Interaktionen oder Artikulationen ausdrücken. Für den Fall, dass eine Tugend im Film unterschiedlich oder gegensätzlich dargestellt wurde, wurde dies in der Darstellung der Ergebnisse auch berücksichtigt. Zuletzt sei angemerkt, dass jeweils die auf DVD veröffentlichte Kinofassung analysiert wurde. Fassungen, welche einen Directors-Cut oder anderweitige Schnittfassungen enthielten waren nicht Gegenstand der Analyse.<sup>54</sup>

### **5.9.1 Gewaltverzicht**

#### *Definition von Gewalt*

Die erste Kategorie widmet sich dem Gewaltverzicht. Dabei gilt es zunächst einmal zu klären, welche Arten der Gewalt in der qualitativen Inhaltsanalyse berücksichtigt bzw. nicht berücksichtigt werden.

- Gemäß den Ausführungen in Kapitel 4.4 werden sämtliche Gewaltakte nicht berücksichtigt, die von einer höheren Macht verursacht worden sind. Folglich sind Unfälle oder (Natur-)Katastrophen, die nicht auf zweckgebundene Handlungen von Menschen zurückzuführen sind, nicht Bestandteil der Analyse.

---

<sup>53</sup> Als Antagonist werden all jene Personen aufgefasst, von denen in erster Instanz Schaden an Dritte ausgeht. Als Protagonisten werden hingegen all jene Personen verstanden, welchen dieser Schaden widerfährt und/oder die freiwillig oder im Auftrag für die Verurteilung des Schädigenden sorgen und somit die entstandene Problemlage zu lösen versuchen. Gleichzeitig werden Charaktere als Protagonisten angesehen, denen im Hinblick auf die Screentime und die Handlungsrelevanz eine dominierende Rolle im Verlauf des Films zukommt.

<sup>54</sup> Eine detaillierte Auflistung der analysierten DVDs befindet sich im Quellenverzeichnis (Kapitel 8).

- Des Weiteren sind bis auf die Kategorie der gewaltuntermalenden One-Liner sämtliche psychischen Gewaltanwendungen wie explizite Beleidigungen oder Beschimpfungen ebenfalls nicht Teil der Analyse.
- Gewalt wird in dieser Arbeit somit lediglich als die bewusste Entscheidung eines Charakters, physischen Schaden gegen einen anderen Charakter auszuüben oder diesem anzudrohen, definiert.

### *Passive und aktive Kampfhandlungen*

Die Anwendung und Androhung physischer Gewalt seitens des Protagonisten wird dabei im Sinne des Gewaltverzichts bzw. der Gewaltanwendung in die Unterkategorien von passiven bzw. aktiven Kampfhandlungen unterschieden.

Als passiv sind dabei sämtliche Kampfhandlungen des Protagonisten zu bewerten,

- die aus Gründen der unmittelbaren Selbstverteidigung
- oder zum unmittelbaren Schutz Dritter erfolgen.
- Der unmittelbarer Schutz von Dritten stellt sich als eine beabsichtigte, unmittelbar bevorstehende, erhebliche Schädigung (z.B. Tod) einer dritten Person durch den Antagonisten dar, die nur durch einen finalen, gewaltsamen Rettungsversuch des Protagonisten verhindert werden kann.

Als aktiv werden hingegen sämtliche Kampfhandlungen angesehen,

- bei denen ein Protagonist andere schädigt oder dies androht, obwohl keine (weitere) unmittelbare Bedrohungslage für ihn oder andere ersichtlich ist,
- wobei es unerheblich ist, aus welchen Motiven heraus der Protagonist handelt.

### *Passives und aktives Gewaltmotiv*

Über die einzelnen, konkreten Kampfhandlungen hinaus wird die Kategorie der Gewaltanwendung auch die filmübergreifende, handlungsleitende Motivation zur Anwendung von Gewalt erfassen.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> So kann es beispielsweise sein, dass der Protagonist einen Raubzug begeht und damit grundlegend zu einer aktiven Gewaltanwendung bereit ist. Jedoch könnte er dabei in den einzelnen Kampfhandlungen stets in eine passive Verteidigungsposition geraten. Umgekehrt gilt das Gleiche: Der Protagonist könnte einen von Bösewichten gejagten Charakter spielen, der in den einzelnen Konfrontationen jedoch stets als Erster zur Waffe greift.

Als passives Gewaltmotiv werden sämtliche filmübergreifenden Handlungsstränge verstanden:

- in denen der Protagonist Opfer von Gewaltanwendungen des Antagonisten ist.
- in denen sich der Protagonist auf der Flucht vor dem Antagonisten befindet.
- bei denen der Protagonist Gewalt zur Selbstverteidigung anwendet.
- bei denen der Protagonist Gewalt zum unmittelbaren Schutz Dritter anwendet.

Als aktives Gewaltmotiv werden hingegen sämtliche filmübergreifenden Handlungsstränge begriffen:

- in denen der Protagonist andere schädigt oder dies androht, obwohl keine (weitere) unmittelbare Bedrohungslage für ihn oder andere ersichtlich ist,
- wobei der ausgeübte Schaden der eigenen Bereicherung dient.

Durch diese Differenzierung ergeben sich vier grundlegende Szenearien:<sup>56</sup>

- aktives Gewaltmotiv bei vorwiegend aktiven Kampfhandlungen
- passives Gewaltmotiv bei vorwiegend aktiven Kampfhandlungen
- aktives Gewaltmotiv bei gleichzeitig passiven Kampfhandlungen
- passives Gewaltmotiv bei gleichzeitig passiven Kampfhandlungen

#### *Ankerbeispiele<sup>57</sup>*

Aktives grundlegendes Gewaltmotiv bei vorwiegend aktiven Kampfszenen:

- Der unehrenhaft aus der Armee entlassene, ehemalige Navy Seal Ken Block arbeitet als Fischer an einem kleinen Ort an der somalischen Küste Afrikas. Die Erträge aus dem Meer sinken jedoch ständig, da große Ölkonzerne immer weitere Bohrinseln vor der Küste errichten, die die Fische aus den Gewässern fernhalten. Kurz vor dem finanziellen Ruin stehend beschließt Block, eine dieser Ölbohrinseln zu überfallen und Lösegeld für die Geiseln zu erpressen. Die dortigen Sicherheitskräfte bringt er hinterrücks um.

---

<sup>56</sup> Angemerkt sei, dass hier stets eine weitere Differenzierung über eine „ambivalente“ Ausprägung erfolgen könnte. Der Übersicht halber wurde auf die Ausprägung dieser Kategorie an dieser Stelle jedoch verzichtet, wenngleich – wie im Ergebnisteil ersichtlich wird – Filme durchaus ambivalente Ausprägungen hinsichtlich der Rahmenhandlung und der einzelnen Kampfhandlungen aufweisen können.

<sup>57</sup> Aus Gründen der Einfachheit und der Übersicht werden an dieser Stelle lediglich Ankerbeispiele zu den beiden Extremausprägungen dargelegt.

Passives grundlegendes Gewaltmotiv bei vorwiegend passiven Kampfszenen:

- Ken Block besucht seinen Freund Mumba bei der Arbeit auf einer Ölbohrinsel. Während seines Besuchs übernehmen Terroristen unter der Führung des Warlords Snake die Kontrolle über die Bohrinsel und versuchen mit den Geiseln Lösegeld zu erpressen. Ken Block kann sich als Einziger der Gefangennahme zunächst entziehen, wird jedoch weiterhin von den Terroristen gejagt. Auf seiner Flucht muss er sich in den einzelnen Kampfszenen notgedrungen den Angreifern widersetzen, die ihn stets unter Beschuss nehmen.

### *Belohnung und Sanktionierung von aktiver Gewalt*

Die Analyse der Gewaltakte stellt – zumindest im Hinblick auf aktive Gewaltanwendung – einen notwendigen, jedoch keinen hinreichenden Indikator zur Bewertung des Gewaltverzichts dar. Aus diesem Grund ist es erforderlich, den Ausgang dieser Gewalt hinsichtlich einer Belohnung oder Sanktionierung zu untersuchen. Im Falle von passiver Gewalt ist nahezu kein realistisches Szenario denkbar, in der der Held belohnt oder sanktioniert werden kann. Entweder wäre eine solche Szene im Falle von Sanktionen absurd oder zumindest (enorm) unwahrscheinlich. Oder sie stellt im Falle von Belohnungen keinen Mehrwert bezüglich des Erkenntnisinteresses dar. Somit gilt es lediglich aktive Gewaltakte auf Belohnungen oder Sanktionen zu analysieren.

Als Sanktionen gelten:

- die verbale Verurteilung isten durch Dritte oder andere Protagonisten.
- Akte der Reue, der Einsicht oder der Scham des Protagonisten selbst.
- eine rechtmäßige Bestrafung oder Verurteilung durch anerkannte Institutionen.
- (tödliche) Verletzungen, die sich der Protagonist im Kampf zugezogen hat.
- sowie ein genereller Misserfolg bei dem Versuch, die Problemlage zu lösen.

Als Belohnungen werden angesehen:

- das Ausbleiben von Sanktionen.
- Gratulationen und Huldigungen durch Dritte oder andere Protagonisten.
- der Erhalt oder Ausbau von Macht- und Einflusspositionen sowie materieller Wohlstand.
- ein genereller Erfolg bei der Lösung einer Problemlage.

### *Ankerbeispiele*

Sanktionen bei aktiver Gewaltanwendung:

- Der Protagonist Ken Block wird in einem rechtskräftigen Prozesses wegen Folter, schwerer Körperverletzung und Mord angeklagt und verurteilt.

Belohnung bei aktiver Gewaltanwendung:

- Die Ölindustrie zieht sich von den Küsten Somalias zurück.
- Der Präsident Somalias übergibt Block die Ehrenmedaille des Landes und gratuliert ihm zu seiner Tat.

### *Akzeptanz/ Ablehnung von Belohnungen oder Sanktionierungen*

Auch die Belohnung oder Sanktionierung stellen notwendige, jedoch nicht zwangsläufig hinreichende Indikatoren zur Bewertung aktiver Gewaltanwendungen dar. Aus diesem Grund ist es erforderlich, die Merkmale der Belohnung oder Sanktionierung auf ihre Akzeptanz oder Ablehnung des Protagonisten hin zu überprüfen.

Als Akzeptanz wird verstanden, wenn:

- der Protagonist keine weiteren Kommentare zu den Sanktionen oder Belohnungen abgibt.
- sich lediglich bedankt oder einsichtig zeigt.

Als Ablehnung wird verstanden, wenn:

- der Protagonist den Belohnungen widerspricht,
- oder auf empathische Weise bestürzt wirkt.

### *Ankerbeispiele*

Akzeptanz der Belohnung:

- Ken Block bedankt sich beim Präsidenten stolz für die Auszeichnung.

Ablehnung der Belohnung:

- Block verweist darauf, dass er für das Töten von Menschen keine Medaille erhalten sollte.

Ablehnung der Sanktionierung:

- Ken Block verweist wütend und schreiend darauf, dass er dies tun musste, um aus der Armut zu kommen.

Akzeptanz der Sanktionierung:

- Ken Block steigt regungslos in den vorgefahrenen Polizeiwagen ein, der ihn zum Gerichtstermin bringt, wobei er abschließend sagt: „Ihr habt ja Recht.“

### *Gewaltverherrlichende One-Liner*

Hierunter werden vom Protagonisten geäußerten Sätze gegenüber dem Antagonisten:

- vor, während oder nach einer (passiven wie aktiven) Kampfhandlung erfasst,
- welche dazu diesen, auf ironisch-witzige Art und Weise eine physische Gewaltanwendung des Protagonisten zu unterstützen oder zu verherrlichen.<sup>58</sup>

### *Ankerbeispiel*

- Der Kampf zwischen Block und Snake endet damit, dass Letzterer in eine brennende Öllache fällt und stirbt. Der Protagonist kommentiert dies mit den Worten: „Nimm’s leicht, in der Hölle ist es noch heißer.“

Ausprägung der Kategorie	Negativ	Neutral	Positiv
Gewaltverzicht	im Sinne einer zivilen Gesellschaft		
Pass. Gewaltmotiv bei pass. Kampfhandlungen		X	
Akt. Gewaltmotiv bei akt. Kampfhandlungen	X		
Belohnung	X		
Akzeptanz	X		
Ablehnung			X
Sanktionierung			X
Akzeptanz			X
Ablehnung	X		
Gewaltverherrlichende One-Liner	X		

Abb. 5: Ausprägung der Kategorie „Gewaltverzicht“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft

Quelle: Eigene Darstellung

## **5.9.2 Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen**

### *Alleiniges und gemeinschaftliches Handeln*

Die erste Unterkategorie greift den in Kapitel 3.4 beschriebenen Ansatz des gemeinschaftlich-kooperativen bzw. alleinigen Handelns auf. Sie fragt, ob sich im Film aufgespannte Problemlagen eher durch die Taten eines einzelnen Protagonisten abwenden lassen können oder ob er auf die Kooperation anderer angewiesen ist.

Als gemeinschaftlich-kooperatives Vorgehen wird verstanden:

---

<sup>58</sup> Angemerkt sei, dass an dieser Stelle keine allgemeinverbindliche Definition davon gegeben werden kann, was Ironie oder Humor ist. Auch wird in der späteren Darstellung solcher Szenen im Ergebnisteil nicht erläutert werden können, worin der humoristische Moment liegt. Analysiert werden sollen sämtliche Sprüche, die in Verbindung mit einer Gewaltanwendung stehen und nach der Auffassung des Autors im weitesten Sinne als lustig erscheinen.

- wenn ein Protagonist bei der Lösung einer Problemlage auf die Hilfe eines anderen Protagonisten angewiesen ist.
- wenn mehrere Protagonisten gemeinsam versuchen ein Problem zu lösen

Als alleiniges Vorgehen wird verstanden:

- wenn ein Protagonist o versucht ein Problem allein zu lösen.

### *Belohnung und Sanktionierung von alleinigem oder gemeinschaftlichem Handeln*

Die Analyse von gemeinschaftlich-kooperativem Handeln stellt einen notwendigen, jedoch nicht hinreichenden Indikator zur abschließenden Bewertung der Kategorie dar. Daher ist es erforderlich, sowohl das gemeinschaftliche als auch das alleinige Vorgehen unter der Berücksichtigung von Belohnungen oder Sanktionierungen hin zu untersuchen.

Als Belohnung bei gemeinschaftlich-kooperativem Vorgehen wird verstanden:

- wenn sich die Problemlage vorrangig durch die Unterstützung und Kooperation anderer Protagonisten oder Dritter lösen lässt.
- wenn der Protagonist oder Dritte das kooperative Vorgehen loben.
- wobei zu berücksichtigen ist, dass das Lob stets auf die Leistung der Gruppe abzielt und nicht auf den generellen Erfolg an sich.

Als Sanktion bei gemeinschaftlich-kooperativem Vorgehen wird verstanden:

- wenn sich die Problemlage durch die Unterstützung anderer nicht lösen lässt,
- wodurch sich der Protagonist gezwungen sieht, allein vorzugehen.
- wenn die angestrebte Zusammenarbeit zwar zu einem generellen Erfolg, jedoch zu einem massiven Schaden eines Kooperationspartners führt.
- wenn die Zusammenarbeit zusätzliche, nicht geplante Probleme hervorruft.

Als Belohnung bei einem alleinigen Vorgehen wird verstanden:

- wenn der Protagonist allein sämtliche Probleme lösen kann.
- wenn der Protagonist oder Dritte das alleinige Vorgehen loben.

Als Sanktion bei einem alleinigen Vorgehen wird verstanden:

- wenn der Protagonist nicht die Probleme lösen kann.
- wodurch sich der Protagonist gezwungen sieht, mit anderen zu kooperieren.

### *Ankerbeispiele*

Belohnung bei gemeinschaftlich-kooperativem Vorgehen:

- An der Seite von Block kämpfen dessen Freund Edgar, ein IT-Spezialist, sowie Lara, eine Geisel der Ölplattform, die den Terroristen entkommen konnte. Beide helfen Block in Situationen, die er ohne die Unterstützung seiner Mitstreiter nicht allein bewältigen könnte. So hilft ihm Edgar dabei, verriegelte Türen zu öffnen, und Lara haut einem Terroristen einen Stuhl über den Kopf, der kurz davor stand, Block zu erwürgen. Anschließend bedankt sich Block bei seinen Mitstreitern für deren Unterstützung.

Sanktionierung bei gemeinschaftlich-kooperativem Vorgehen:

- Lara erweist sich an der Seite von Block als wenig hilfreiche Mitstreiterin. So löst sie durch Unachtsamkeit Alarm aus, indem sie in eine Lichtschranke läuft. Ferner spricht sie zu laut, dass die Söldner auf sie aufmerksam werden und Block und Lara nachstellen. Da Block keine Rückschläge mehr duldet, kämpft er sich fortan allein durch die Bohrinself. Sämtliche sich auftuenden Probleme kann er allein lösen.

Belohnung bei alleinigem Vorgehen:

- Ken Block ist auf sich allein gestellt. Sämtliche Probleme löst er ohne das Zutun anderer. Das Angebot Laras, ihn zu unterstützen, weist er mit den Worten zurück, dass er allein besser zurechtkommt.

Sanktionierung bei alleinigem Vorgehen:

- Ken Block geht allein und ohne jegliche Hilfe Dritter gegen die Terroristen auf der Ölplattform vor. Sämtliche Problemlagen bewältigt er zunächst allein und ohne die Unterstützung anderer. Im Verlauf muss er jedoch feststellen, dass er ohne die Unterstützung Laras nicht weitermachen kann, und ruft sie um Hilfe.

### *Misstrauen und Vertrauen*

Neben dem Aufzeigen von lohnenswerten Zusammenschlüssen oder hinderlichen Alleingängen des Protagonisten sollen im Folgenden nun noch einige Kategorien von Vertrauen und Misstrauen operationalisiert und mit Beispielen versehen werden.

Als Vertrauen gelten sämtliche Handlungen:

- in denen Gruppen aus mindestens zwei Protagonisten Sorge um eine Problembewältigung tragen, die erwartet, dass beide Protagonisten im etwa gleichen Maße daran beteiligt sind
- wogegen die plötzliche Auflösung der Kooperation durch einen Protagonisten eine erhebliche Schwächung des anderen Protagonisten zur Folge hätte



Als Misstrauen wird hingegen verstanden:

- dass der Protagonist um die Möglichkeit der Schwächung durch Kooperation weiß, weshalb er nicht zur Kooperation bereit ist<sup>59</sup>

Gleichzeitig werden sämtliche Aktionen des Verrats oder des Betrugs der Kategorie des Misstrauens zugeordnet. Als Verrat oder Betrug sind Situationen gemeint:

- in denen ein scheinbar stabiles, freundschaftliches Verhältnis mindestens zweier Akteure seitens eines dieser Akteure zum Schaden des anderen (überraschend) gebrochen wird.

#### *Belohnung und Sanktionierung von vertrauensvollem und misstrauendem Handeln*

Da die Analyse von Darstellungen des Vertrauens sowie des Misstrauens und Verrats abermals einen notwendigen, jedoch keinen hinreichenden Indikator zur Bewertung dieser Tugend darstellt, ist es auch hier notwendig, eine Differenzierung hinsichtlich Sanktionen und Belohnungen zu treffen. Diese erstrecken sich – wie auch im Punkt des alleinigen und gemeinschaftlichen Vorgehens – vornehmlich über die Dimensionen des Erfolgs, Misserfolgs sowie über das Hinzukommen neuer Problemlagen und über artikuliert Huldigungen.

Als Belohnung von vertrauensvollem Handeln wird daher verstanden:

- wenn sich eine Problemlage durch eine Kooperation lösen lässt, die zuvor durch die gegenseitige Zusicherung eines vertrauensvollen Umgangs zustande gekommen ist.
- wenn der Protagonist im Anschluss an die erfolgreiche Problemlösung sich und andere für das vertrauensvolle Verhalten lobt.

Als Sanktion von vertrauensvollem Handeln wird verstanden:

- wenn sich eine Problemlage für den Protagonisten dadurch ergibt, dass er von einem vermeintlich wohlgesonnenen Dritten betrogen und verraten wurde.
- wobei darauf zu achten ist, dass die Motivation des Verräters eigennützigen Motiven dient und er den Schaden des anderen billigend in Kauf nimmt.

Als Belohnung von misstrauendem Handeln wird verstanden:

---

<sup>59</sup> Da Misstrauen oder Vertrauen auf Grundlage der Filmhandlung nur selten gegenüber alleinigem Handeln oder gemeinschaftlichem Handeln abgegrenzt werden kann, wird dieses Merkmal nur dann analysiert, wenn dies von den Protagonisten explizit artikuliert wird. Anderenfalls wird es der Kategorie des gemeinschaftlichen bzw. des alleinigen Vorgehens zugeordnet.

- wenn der Protagonist dem Ersuchen eines Dritten nach einer vertrauensvollen Kooperation nicht einwilligt und sich dadurch für ihn keine Nachteile ergeben.
- dabei muss jedoch erkenntlich sein, dass der positive Verlauf explizit aufgrund der Entscheidung des Protagonisten zu Stande gekommen ist, nicht auf ein vertrauensvolles Angebot eingegangen zu sein.

Als Sanktion von misstrauendem Handeln wird verstanden:

- wenn der Protagonist dem Ersuchen eines Dritten nach einer vertrauensvollen Kooperation nicht einwilligt und sich dadurch für ihn Nachteile ergeben,
- wobei deutlich gemacht werden muss, dass die Nachteile im Zusammenhang mit der Ablehnung einer vertrauensvollen Kooperation zu Stande kamen.

### *Ankerbeispiele*

Belohnung bei vertrauensvollem Handeln:

- Lara, die Block auf der Ölplattform trifft, buhlt um das Vertrauen des Protagonisten und möchte sich ihm anschließen. Block kommt dem Angebot Laras nach, wodurch sie gemeinsam Problemlagen lösen können. Auch bringt Block zum Ausdruck, dass er froh darüber ist, Lara vertraut zu haben.

Sanktionierung bei vertrauensvollem Handeln:

- Block kommt dem Ersuchen einer vertrauensvollen Kooperation von Lara nach. Diese erweist sich im Folgenden jedoch als Doppelagentin des Warlords und bringt Block damit in Schwierigkeiten. Block bereut es, jemandem Vertrauen geschenkt zu haben.

Belohnung bei misstrauendem Handeln:

- Block kommt dem Ersuchen Laras nach einer vertrauensvollen Kooperation nicht nach und meint, er könne niemandem trauen. Anschließend ist er jedoch allein in der Lage, sämtliche Schwierigkeiten zu lösen.

Sanktionierung bei misstrauendem Handeln:

- Block kommt dem Ersuchen einer vertrauensvollen Kooperation der Komplizin nicht nach, wodurch er im Folgenden in eine Reihe von Problemen gerät, die er allein nicht im Stande ist zu lösen. Block bereut es, Lara nicht das Vertrauen entgegengebracht zu haben, sie als Komplizin anzunehmen.

Ausprägung der Kategorie	Negativ	Neutral	Positiv
Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen	im Sinne einer zivilen Gesellschaft		
Alleiniges Vorgehen	X		
Belohnung	X		
Sanktionierung			X
Gemeinschaftliches Vorgehen			X
Belohnung			X
Sanktionierung	X		
Vertrauen			X
Belohnung			X
Sanktionierung	X		
Misstrauen	X		
Belohnung			X
Sanktionierung	X		

Abb. 6: Ausprägung der Kategorie „Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft

Quelle: eigene Darstellung

### 5.9.3 Gnade und Rücksichtnahme

Die nächste Kategorie beschreibt die Untersuchung der zivilen Tugenden der Gnade und Rücksichtnahme sowie deren Pendant der Rache und Vergeltung. Dabei gilt es beide Kategorien wie auch im Falle des Gewaltverzichts anhand einer filmübergreifenden Rahmenhandlung und der Handlungen in einzelnen Szenen zu differenzieren, wobei die erste Unterkategorie lediglich auf die Rache als filmübergreifendes Motiv abstellt, da gnaden- und rücksichtsvolles Handeln kein übergreifendes Handlungsmuster eines Darstellers sein kann, sondern sich lediglich in einzelnen Szenen ausdrückt.

#### *Rache als filmübergreifendes Motiv des Protagonisten*

Als Rache werden sämtliche vom Protagonisten getätigten Handlungen gefasst,

- die darauf abzielen, Vergeltung gegenüber dem Antagonisten auszuüben,
- der zuvor den Protagonisten oder ihm nahestehende Personen geschädigt hat,
- wobei eine einvernehmliche Lösung seitens des Protagonisten im Vorhinein nicht in Betracht gezogen wird.

#### *Ankerbeispiel*

- Block besucht seinen Freund Mumba auf der Ölplattform, während diese angegriffen wird. Ihm gelingt zwar die Flucht, jedoch muss er zusehen, wie alle

Geiseln exekutiert werden. Block beschließt daraufhin auf die Bohrinself zurückzukehren und den Tod seines Freundes und der Geiseln zu rächen.

#### *Belohnung, Sanktionen und Akzeptanz/ Ablehnung bei rachsüchtigen Handlungen*

Wie auch im Falle der anderen Kategorien stellt das bloße Vorkommen von Rache einen notwendigen, jedoch nicht zwangsläufig hinreichenden Indikator zur Bewertung der Rache dar. Auch hier ist es erforderlich solch ein Handeln im Hinblick auf Belohnungen oder Sanktionen (bzw. dessen Akzeptanz oder Ablehnung) zu untersuchen. Aus Gründen der Vermeidung von Redundanzen sei lediglich angeführt, dass diese deckungsgleich mit den Ausprägungen des Gewaltverzichts sind (siehe Kapitel 5.9.2).

#### *Gnade und Rücksicht sowie Vergeltung und Rücksichtslosigkeit*

Unter Gnade und Rücksichtnahme fallen sämtliche Handlungen, bei denen

- der Protagonist aus einer direkten Auseinandersetzung mit dem Antagonisten siegreich hervorgegangen ist,
- der Konflikt jedoch nach einem möglichen Erstarken des Antagonisten wieder aufflammen könnte,
- der Protagonist sich mit einer vergleichsweise milden Sanktionierung des Antagonisten zufrieden gibt.<sup>60</sup>

#### *Belohnung und Sanktionierung bei gnadenvollen Handlungen*

Wie eben bei der Rache muss auch im Falle gnadenvoller Handlungen die Analyse dieser Tugend dahingehend differenziert werden, ob sie im weiteren Verlauf des Films belohnt oder sanktioniert wird.

Als Belohnungen sind zu verstehen:

- das Ausbleiben von weiteren Sanktionen oder Schädigungen des Antagonisten oder mit ihm sympathisierender Charaktere
- die Huldigung Dritter oder des Antagonisten selbst
- anderweitige handlungsrelevante Vorteile, welche sich durch diese Handlung für den Protagonisten im weiteren Verlauf des Films ergeben

---

<sup>60</sup> Als milde Sanktion gelten Handlungen, die weit unter dem Schaden liegen, welchen der Antagonist zuvor verübt hat, wohingegen eine starke Sanktion Mittel einschließt, die mindestens zu solchen Schäden führen, wie sie der Antagonist vollzogen hat.

Als Sanktionierungen werden hingegen sämtliche Handlungen angesehen:

- in denen der Antagonist im weiteren Verlauf des Films abermals den Antagonisten oder Dritte schädigt – oder zumindest die Absicht hegt, dies zu tun,
- weshalb der Protagonist sein gnadenvolles Handeln bedauert.

#### *Ankerbeispiele*

Belohnung von gnaden- und rücksichtsvollem Handeln:

- Nach einem hitzigen Kampf zwischen Block und Snake auf dem Dach der Bohrinself rutscht der Bösewicht die Brüstung herunter und kann sich nur mit letzter Kraft festhalten. Block bekommt daraufhin einen Flashback und denkt daran, wie Snake seinen Freund Mumba umgebracht hat. Dennoch zieht Block den Terroristen über die Brüstung, fesselt ihn und übergibt ihn der Polizei.

Sanktionierung von gnaden- und rücksichtsvollem Handeln:

- Snake, der an der Brüstung hängt und Block um Gnade anfleht, wird von diesem im letzten Moment hochgezogen. Nachdem Snake wieder festen Boden unter den Füßen hat, greift er umgehend Block an und es kommt zu einer erneuten Auseinandersetzung.

#### *Rücksichtslosigkeit und fehlende Gnade*

Als Handlungen der Rücksichtslosigkeit und der fehlenden Gnade werden sämtliche Handlungen gewertet, in denen der Protagonist

- aus einer direkten Auseinandersetzung mit dem Antagonisten als siegreich hervorgegangen ist,
- anschließend vor der Wahl steht, den Antagonisten milde oder stark zu sanktionieren,
- und sich letztlich für die starke Variante entscheidet,
- wenngleich vom Antagonisten mindestens innerhalb dieser Szene kein Schaden mehr ausgehen kann.

#### *Ankerbeispiele*

- Block kann einen Söldner des Börsenspekulanten überwältigen und entwaffnen. Unter vorgehaltener Waffe fleht der Terrorist um sein Leben. Der Protagonist erschießt ihn.

- Nachdem Block Snake ausgeschaltet hat, rennen die nun führerlosen Söldner in Richtung der Rettungsboote. Der Protagonist erschießt sie von der Brücke der Ölplattform aus.

#### *Belohnung, Sanktionierung und Akzeptanz/ Ablehnung bei Sanktionen*

Wie auch im Falle der anderen Kategorien stellt das bloße Vorkommen von Rache einen notwendigen, jedoch nicht zwangsläufig hinreichenden Indikator zur Bewertung der Rache dar. Auch hier ist es erforderlich solch ein Handeln im Hinblick auf Belohnungen oder Sanktionen (bzw. dessen Akzeptanz oder Ablehnung) zu untersuchen. Aus Gründen der Vermeidung von Redundanzen sei an dieser Stelle jedoch lediglich angeführt, dass sie sich deckungsgleich zu den Ausprägungen der aktiven Gewaltanwendung in Kampfhandlungen darstellen.

Ausprägung der Kategorie	Negativ	Neutral	Positiv
Gnade und Rücksichtnahme	im Sinne einer zivilen Gesellschaft		
Rache	X		
Belohnung	X		X
Sanktionierung			X
Akzeptanz			X
Ablehnung	X		
Toleranz & Gnade			X
Belohnung			X
Sanktionierung	X		
Rücksichtslosigkeit & Vergeltung	X		
Belohnung	X		
Sanktionierung			X
Akzeptanz			X
Ablehnung	X		

Abb. 7: Ausprägung der Kategorien „Gnade und Rücksichtnahme“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft

Quelle: eigene Darstellung

#### **5.9.4 Uneigennützige Hilfeleistung**

Die folgende Kategorie betrifft die zivilgesellschaftliche Tugend der uneigennützigen Hilfeleistung bzw. deren gegenteiliges Pendant der eigennützigen Handlungen. Uneigennützige Hilfeleistungen des Protagonisten werden noch einmal dahingehend differenziert, ob die Unterstützung durch gewaltvolle Handlungen durchgesetzt wird (siehe dazu Kapitel 5.9.2).

### *Eigennützige und uneigennützige Handlungen*

Als uneigennützige Hilfeleistung werden sämtliche Handlungen des Protagonisten verstanden, die darauf abzielen:

- Dritte zu unterstützen oder zu helfen, ohne dabei einer anderen Partei (egal welcher) bewusst Schaden zuzufügen,
- wobei die Möglichkeit besteht, dass der Protagonist durch diese Unterstützung (zumindest kurzfristig) einen Schaden erleidet.

Als eigennütziges Handeln werden hingegen sämtliche Handlungen des Protagonisten erfasst, die darauf abzielen,

- das eigene Wohl oder das Wohl unmittelbar Bekannter zu steigern,
- wobei billigend und bewusst in Kauf genommen wird, dass Dritte durch diese Handlungen geschädigt werden.
- Mit Dritten sind hingegen nicht Antagonisten gemeint.

### *Belohnung und Sanktionierung der uneigennützigen Hilfeleistung*

Wie bei den anderen Punkten zuvor werden die hier untersuchten Kategorien auch dahingehend differenziert, ob mit ihnen Belohnungen oder Sanktionen einhergehen.

Belohnungen für uneigennützige Hilfeleistungen stellen dar:

- Erfolg bei einer Problemlage,
- bei der entweder beide Parteien profitieren,
- oder nur eine Seite, hingegen eine andere indirekt profitiert.

Als Sanktionen für uneigennützige Hilfeleistung werden verstanden,

- wenn durch das Handeln nicht das Problem gelöst wird.
- wenn der Protagonist durch seinen Einsatz massive Schädigungen (bis hin zum Tod) davonträgt.

### *Belohnung und Sanktionierung von eigennützigem Handeln*

Belohnung für eigennütziges Handeln stellt das

- Ausbleiben von Sanktionen jeglicher Art
- sowie die erfolgreiche Problemlösung dar

Als Sanktionen werden

- der Misserfolg beim Lösen einer Problemlage erfasst sowie die
- Verurteilung durch Dritte oder andere Protagonisten

### *Ankerbeispiele*

Belohnung bei uneigennütziger Hilfeleistung:

- Die Bohrinsel steht in Flammen und droht zu explodieren. Block sucht immer noch nach Mumba und findet ihn in einer unter einem Stahlträger. Block zieht ihn vom Stahlträger hervor, schultert Mumba und beide können rechtzeitig von der Bohrinsel fliehen, bevor sie explodiert.

Sanktionen bei uneigennütziger Hilfeleistung:

- Der Rettungsversuch schlägt fehl und beide kommen auf der Bohrinsel um.

Belohnung bei eigennützigem Handeln:

- Edward ergaunert sich bei einem Elektrofachgeschäft die Hardware, die er für eine Operation benötigt. Block rügt Edward dafür jedoch nicht.

Sanktionierung bei eigennützigem Handeln:

- Der Diebstahl des Laptops fliegt auf, und Edward wird von der Polizei verfolgt.

### *Gewalthaltige uneigennützige Hilfeleistung*

Die Anwendung gewalthaltiger uneigennütziger Hilfeleistung stellt die letzte Unterkategorie dieses Punktes dar. Eine Differenzierung hinsichtlich Belohnungen, Sanktionen bzw. deren Akzeptanz oder Ablehnung erfolgt an dieser Stelle nicht, da diese bereits über die Kategorie der aktiven Gewaltanwendung analysiert wird. Die gewalthaltige uneigennützige Hilfeleistung stellt somit lediglich eine Sub-Kategorie dar.

Als gewaltbereites uneigennütziges Handeln wird verstanden:

- wenn der Protagonist den Antagonisten oder Dritte schädigen muss, damit die Hilfeleistung wirksam wird.

### *Ankerbeispiel*

- Die Terroristen unter der Führung des Warlords Snake haben die Arbeiter als Geiseln genommen, um sie gegen Lösegeld freizupressen. Ken Block erfährt davon, begibt sich zur Bohrinsel, tötet die Terroristen und befreit die Geiseln.



Ausprägung der Kategorie	Negativ	Neutral	Positiv
Uneigennützige Hilfeleistung	im Sinne einer zivilen Gesellschaft		
Uneigennützige Handlungen			X
Belohnung			X
Sanktionierung	X		
Eigennützige Handlungen	X		
Belohnung	X		
Sanktionierung			X
Gewalthaltige uneigennützige Hilfeleistung	X		

Abb. 8: Ausprägung der Kategorie „Uneigennützige Hilfeleistung und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft

Quelle: eigene Darstellung

### 5.9.5 Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung

Unter dem Punkt des Verständnisses und der Verständigung werden im folgenden Kategorien beschrieben, die darauf abzielen, die Relation des Antagonisten hinsichtlich der Gewaltlegitimation auf der einen Seite und seines Ausschlusses aus der Gesellschaft auf der anderen Seite darzustellen. Beide Tugenden sind im Sinne einer zivilen Gesellschaft eher abzulehnen. Anders als bei den zuvor beschriebenen Kategorien folgt die Analyse in dieser Kategorie einem Gradmesser an Verständnis und Verständigungswerten, der sich über negative, neutrale wie positive Punkte ausdrückt. Im Idealfall liegt er auf einem neutralen Niveau von 0. Ein negativer Wert bedeutet, dass der Antagonist keinerlei Verständnis und Empathie empfängt und somit als ein aus der Gesellschaft auszuschließendes, verachtenswertes Wesen angesehen wird. Ein positiver Wert hat hingegen zur Folge, dass dem Antagonisten ein zu großes Maß an Empathie entgegenkommt, was letztlich, da er schließlich den Urheber der Schädigung darstellt, jegliche Art von gewalttätigem oder uneigennützigem Handeln legitimieren könnte. Dabei sei erwähnt, dass dies auch für den Fall gilt, dass der Antagonist ungestraft davonkommt.

#### *Definition von Bestrafung des Antagonisten*

Eine Bestrafung des Antagonisten bedeutet hingegen,

- dass der Antagonist der Gerichtsbarkeit überführt wird, wobei nicht davon ausgegangen werden kann, dass er sich einem Prozess entziehen kann.
- dass er schwerwiegenden physischen Schaden nimmt (bis hin zum Tod).
- dass der Antagonist für den Fall, dass er aus der Schädigung Dritter einen persönlichen, materiellen oder ideellen Vorteil ziehen wollte, scheitert.

### *Eigennützige, uneigennützige und neutrale Motive des Antagonisten*

Ein Indikator für den Grad an Empathie stellen die Motive dar, nach denen der Antagonist grundsätzlich handelt.

Eigennützige Motive entsprechend dem Wert -1. Das heißt, der Antagonist verübt Schaden:

- aufgrund persönlicher Freude oder Rache.
- oder eigener Bereicherung.

Uneigennützige Motive entsprechen dem Wert +1. Das heißt, dass der Antagonist Schaden an Dritten verübt, um damit

- vermeintlich schwächeren Menschen zu helfen.

Neutrale Motive entsprechen dem Wert 0. Das heißt, dass dem Antagonisten weder ein zu großes noch ein zu geringes Maß an Empathie zukommt, wie es im Falle von:

- Unfällen,
- Auftragsarbeit,
- offensichtlicher geistiger Krankheit oder Verwirrung,
- gesellschaftlicher Schuld oder Zwang der Fall sein kann.
- Persönliche Überzeugung – was bedeutet, dass ein vermuteter indirekter Vorteil Dritter angestrebt wird.

### *Ankerbeispiele*

Eigennützige Motive:

- Der Warlord besetzt die Bohrinsel, um für die Geiseln Lösegeld zu erpressen.
- Oder um den auf der Bohrinsel befindlichen Tresor zu knacken.

Uneigennützige Motive:

- Das Lösegeld will Snake dafür nutzen, Teile der somalischen Bevölkerung mit Nahrung zu versorgen.
- Der Warlord überfällt die Bohrinsel, da dessen Eigentümer seine Familie umgebracht hat.

Neutrale Motive:

- Snake ist seinerseits nur der Lakaie eines noch mächtigeren Warlords, in dessen Auftrag er handelt.
- Snake gibt an, dass Raub, Erpressung und Plünderung und der teilweise damit einhergehende Mord oftmals die einzige Möglichkeit sind, in Ländern wie Somalia zu überleben, da die westliche Welt das Land ausbeutet.

### *Empathiebildung durch uneigennützige Hilfeleistung*

Neben den eigentlichen Tatmotiven ist es möglich, den Antagonisten mit Empathiepunkten auszustatten, die dem Zuschauer potentiell Respekt oder Mitleid abverlangen und jeweils zusätzlich mit dem Wert +1 versehen werden.

Dazu können zum einen sämtliche uneigennützigen Handlungen des Antagonisten zählen, wie sie auch im Falle des Protagonisten definiert wurden (siehe Kapitel 5.9.5).

### *Empathiebildung durch Mitleid*

Ferner zählen Darstellungen, die Mitleid beim Zuschauer erzeugen können, als empathiebildend. Dazu zählen vor allem Geschichten:

- welche den Antagonisten im Allgemeinen ein schweres, bedauernswertes Leben bescheinigen
- oder die ihn konkret mit Szenen in Verbindung bringen, in denen er selbst oder Bekannte Leid erfahren mussten

### *Empathiebildung durch Verständnis des Protagonisten*

Einen weiteren Empathiepunkt kann der Antagonist auch dadurch erlangen, dass ihm Verständnis seitens des Protagonisten eingeräumt wird, das darauf abzielt:

- den Antagonisten als barmherzigen Mensch dazustellen
- ihm eine generelle Boshaftigkeit abzusprechen
- die Motive für seine Tat in gesellschaftlichen Zwängen zu verorten

### *Ankerbeispiele*

Empathiebildung durch uneigennützige Hilfeleistung:

- Der Warlord beschreibt das gute Verhältnis zu seinem Bruder, den er einmal vor dem Ertrinken rettete.

Empathiebildung durch Mitleid:

- Snake beschreibt, wie sein Bruder und er ansehen mussten, wie seine Eltern umgebracht wurden.
- Snake beschreibt, wie er damals jahrelang von seinem Vater geschlagen und missbraucht wurde.

Empathiebildung durch Verständnis des Protagonisten:

- Lara fragt Block, nachdem die Bohrinsel samt den Terroristen explodiert ist, nachdenklich: „Warum machen Menschen so etwas Grausames überhaupt?“
- Block antwortet: „Weil das der einzige Ausweg für diese Leute ist.“

### *Kompromissbildung*

Zuletzt sei an dieser Stelle noch der Kompromiss festgehalten. Als Kompromiss werden sämtliche Handlungen gewertet:

- die darauf abzielen, dass Protagonisten und Antagonisten von weiteren Schädigungen gegeneinander oder gegen Dritte absehen,
- und damit gemeinsam zur Problemlösung beitragen,
- die für alle zuvor geschädigten Personen tragbar sind.

### *Belohnung und Sanktionierung*

Wie bei den anderen Punkten zuvor werden die hier untersuchten Kategorien auch dahingehend differenziert, ob mit ihnen Belohnungen oder Sanktionen einhergehen.

Als Belohnung gelten hierbei:

- die Umsetzung der vereinbarten Lösung
- sowie die Huldigung durch Dritte oder andere Protagonisten

Als Sanktionen gelten:

- wenn sich die Problemlösung nur vorübergehend darstellt, da der Antagonist im Nachhinein weitere Schädigungen durchführt.
- das Bereuen des Protagonisten, einem Kompromiss zugestimmt zu haben.

### *Ankerbeispiele*

Belohnung bei einem Kompromiss:

- Block konnte alle Geiseln befreien und hat seinerseits Snakes Bruder als Geisel genommen. Er fordert den Rückzug der Terroristen. Snake willigt zu dem Kompromiss ein.

Sanktionierung bei einem Kompromiss:

- Snake stimmt dem Kompromissvorschlag zu. In einer letzten Szene sieht man ihn mit einem Dutzend Milizen auf eine neue Ölplattform zufliegen.

<b>Ausprägung der Kategorie</b> Verständnis und Verständigung	<b>Verständnisgrad:</b> 0 Pkt. in Summe = im Sinne einer zivilen Gesellschaft		
Grundlegendes Handlungsmotiv des Antagonisten			
Eigennützigkeit	-1		
Uneigennützigkeit			+1
Neutral		0	
Sonstige Empathie- Verständnismerkmale			
Uneigennützige Handlungen			+1
Bemitleidenswerter Hintergrund			+1
Verständnis des Protagonisten			+1
<b>Ausprägung der Kategorie</b> Kompromissbildung	<b>Negativ</b>	<b>Neutral</b>	<b>Positiv</b>
	im Sinne einer zivilen Gesellschaft		
Kompromiss			X
Belohnung			X
Sanktionierung	X		

Abb. 9: Ausprägung der Kategorien „Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft  
Quelle: eigene Darstellung

### 5.9.6 Darstellung politischer Eliten

Die letzte Kategorie zielt darauf ab, das Bild politischer Akteure zu untersuchen, welche aus Mangel an konkretem vorgelebtem Engagement als Hilfskonstrukt des politischen Engagements dienen soll. Dabei ist eine Darstellung von politischen Prozessen, die negativ aufgeladen ist, nicht im Sinne der zivilen Gesellschaft, da diese, wie dargestellt, zu einer Entsolidarisierung der Bürger von der Politik führen kann, sich gemeinhin Politikverdruss einstellt. Ein zu positives Bild ist hingegen ebenso wenig erstrebenswert, da es, so die Befürchtung, eine angemessene Kritik- und Kontrollfunktion gegenüber der Politik verdrängt. Im Idealfall stellt sich ein Mittelweg zwischen einer zu politikfreundlichen und einer politik-schädigenden Darstellung ein.

#### *Definition von politischen Akteuren*

Als politische Akteure werden sämtliche Akteure verstanden,

- die aus dem legislativen, judikativen und exekutiven Politikbereich kommen,
- womit folglich auch die Polizei, das Militär und der Geheimdienst mit eingeschlossen sind.
- Ferner fallen sämtliche politischen nationalen und internationalen Verbände und deren Vertreter in den Bereich der politischen Akteure.

### *Politikverdrossene Darstellung*

Unter einer politikverdrossenen Darstellung wird verstanden, wenn

- der Antagonist aus dem Bereich der Politik kommt oder für diese arbeitet
- politische Akteure als unfähig, eigennützig, korrupt oder intrigant sowie skrupellos oder gewaltbereit dargestellt werden
- politische Symbole (wie Fahnen, Denkmäler oder repräsentative Gebäude) vom Protagonisten geschändet oder zerstört werden

### *Ankerbeispiele*

Antagonist aus dem Bereich der Politik:

- Snake arbeitet für die amerikanische Regierung, welche unterbinden will, dass Somalia Öl fördert und verkauft.

Politik ist unfähig:

- Block meldet den Überfall der Terroristen einem befreundeten Berater des Präsidenten, der Block jedoch mitteilt, dass sich die Regierung des Falles erst annimmt, wenn er mit seinem Golfturnier fertig ist.

Politik ist korrupt, eigennützig oder intrigant:

- Der amerikanische Verteidigungsminister wusste durch Geheimdienstberichte schon länger davon, wurde allerdings von dem Warlord mit Diamanten geschmiert, um Stillschweigen zu wahren.

Politik ist skrupellos oder gewaltbereit:

- Auf Befehl des amerikanischen Präsidenten werden trotz der Widerworte Blocks zwei Jagdbomber entsandt, welche die Bohrinsel samt den darauf befindlichen Geiseln und Terroristen bombardieren sollen.

Politische Symbole werden zerstört oder geschändet:

- Nachdem die Bohrinsel einschließlich aller darauf befindlichen Menschen zerstört worden ist, geht Ken Block wieder in seine Wohnung, wickelt all seine Orden und Auszeichnungen in eine amerikanische Flagge und verbrennt diese anschließend.

### *Zu patriotische Darstellung*

Unter einer zu patriotischen Darstellung wird verstanden,

- wenn der Protagonist dem Bereich der politischen Akteure entstammt oder eng mit politischen Vertretern zusammenarbeitet

- wenn politische Symbole (wie Fahnen, Denkmäler oder repräsentative Gebäude) verehrt werden

#### *Ankerbeispiele*

Der Protagonist entstammt der Politik oder arbeitet freiwillig mit politischen Vertretern zusammen:

- Ken Block koordiniert sein gesamtes Vorgehen mit dem amerikanischen Präsidenten, der früher sein bester Freund und Kamerad bei den Navy Seals war.

Verehrung von politischen Symbolen:

- Nach der erfolgreichen Befreiung der Geiseln von der Ölplattform hisst Block die amerikanische Flagge, die im Sonnenlicht erstrahlt.

#### *Neutrale Darstellung*

Als neutrale politische Darstellung gilt,

- wenn der Antagonist aus dem Bereich der politischen Akteure stammt
- dabei jedoch hohe Empathie- und Verständniswerte aufweist
- sich die Politik als besonnen und friedfertig sowie uneigennützig und gemeinwohlorientiert darstellt

#### *Ankerbeispiel*

- Der amerikanische Präsident stellt sich gegen den Vorschlag eines Generals, die Bohrinsel mit Jagdbombern angreifen zu lassen, da dies den Tod der Geiseln und damit unschuldiger Zivilisten bedeuten würde.

Ausprägung der Kategorie	Zu neg.	Neutral	Zu pos.
Darstellung politischer Eliten	im Sinne einer zivilen Gesellschaft		
Protagonist arbeitet für die Politik			X
Antagonist arbeitet für die Politik	X		
Positiver Grad an Verständnis und Verständigung		X	
Politik ist:			
unfähig	X		
korrupt, eigennützig oder intrigant	X		
skrupellos oder gewaltbereit	X		
Schändung und Zerstörung politischer Symbole	X		
Politik ist:			
besonnen oder friedfertig		X	
uneigennützig und gemeinwohlorientiert		X	
Verehrung politischer Symbole			X

Abb. 10: Ausprägung der Kategorie „Darstellung politischer Eliten“ und deren Bewertung im Hinblick auf eine zivile Gesellschaft

Quelle: eigene Darstellung

### 5.9.7 Zwischenfazit

Abschließend ist festzuhalten, dass nicht zwangsläufig jede Tugend bzw. dessen Kategorien innerhalb eines Film auftauchen muss. Teile der Kategorien der Tugenden der Gewaltfreiheit, des Sozialkapitals oder des Verständnisses müssen zwangsläufig in jedem Film analysiert werden, da sie handlungsimmanent sind. So wird der Protagonist eines Films immer aktive oder passive Gewalt verfolgen, alleine oder gemeinschaftlich vorgehen oder der Antagonist mehr oder weniger Verständnis generierende Motive besitzen. Tugenden innerhalb der Kategorien Toleranz, uneigennützige Handlungen oder der Politikverdrossenheit können, müssen aber nicht zwangsläufig Gegenstand eines Films sein.

Die Analyseebene, auf deren Grundlage die einzelnen Kategorien analysiert werden, bilden die einzelnen Szenen eines Films, die dann in der Summe den Ausschlag für die Bewertung einer Kategorie für den gesamten Film bieten. Dabei müssen selbstverständlich nicht alle Szenen innerhalb einer Kategorie immer die gleiche Ausprägung haben. Der Übersicht halber ist das eben dargelegte Kategoriensystem so dargestellt, dass es eine Tugend immer nur anhand einer einzelnen Szene festmacht. Nicht immer ist ein Film so gestrickt, dass er nur von aktiver oder passiver Gewalt von Kooperation oder Einzelgängertum geprägt ist. Doch nicht immer gibt es innerhalb eines Films nur eine einzelne Szene zu einer jeweiligen Kategorie und auch nicht immer ist diese von



ihrer Qualität identisch mit allen anderen. So kann es sein, dass der Protagonist im Laufe des Films eine Wandlung durchlebt, er beispielsweise zunächst von Misstrauen geprägt ist, im Laufe des Films jedoch deutlich vertrauensvoller gegenüber anderen wird. In der Auswertung und Darstellung wird es demnach selbstverständlich immer eine Gewichtung der einzelnen Szenen geben und schließlich für die gesamte Kategorie innerhalb eines Films ein Gesamturteil gebildet.

Im Folgenden werden nun die Ergebnisse dargestellt, an deren jeweiligem Ende bereits stets eine kurze Zusammenfassung erfolgt.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Angemerkt sei, dass der Ergebnisteil keiner Bebilderungen enthält. Grund dafür ist, dass sich die untersuchten Tugenden und Werte nicht in Einzelbildern festhalten lassen, sondern sich immer nur im Kontext oder in einzelnen Sequenzen erschließen lassen. Um ein Beispiel zu nennen: Um eine Szene, in der der Protagonist mit gezogener Waffe auf einen am Boden liegenden Antagonisten zielt, als rachevolle oder gnadenvolle Handlung einzustufen, benötigt es (mindestens) einer weiteren Szene, in der eben der Protagonist abdrückt (Rache) oder den Antagonisten laufen lässt (Gnade).

## 6 Ergebnisse

### 6.1 Gewaltverzicht

Die erste Kategorie untersucht Formen der Gewalt, die vom Protagonisten ausgehen, und fragt danach, ob der Protagonist aktiv oder passiv Gewalt anwendet. Gleichzeitig wird hierbei in der Auswertung mit berücksichtigt, ob der Protagonist seitens anderer Protagonisten oder Dritter Belohnungen oder Sanktionen seiner Gewaltakte erfährt und ob er diese akzeptiert oder eben ablehnt. Mit Blick auf die übergreifende Rahmenhandlung ist zunächst festzuhalten, dass es von 32 untersuchten Filmen keinen Film gab, bei dem der Protagonist Gewalt aus Gründen der eigenen Bereicherung oder der Vorteilsverschaffung anwendete. Filme, in denen beispielsweise der grundlegende Plot einen erfolgreichen Banküberfall aus der Sicht der Räuber thematisiert, die unschuldige Wachmänner und Bankangestellte niederstrecken, um an das Geld zu kommen, existierten nicht. Was es jedoch gab, waren Filme, bei denen eine gewaltvolle Rahmenhandlung auf Rache oder der Hilfeleistung Dritter beruhte.<sup>62</sup>

#### 6.1.1 Aktive Gewaltanwendung von 1980 bis 1990

Die ersten zehn Jahre des Untersuchungszeitraums stellen sich als Zeitspanne dar, in der es die mit Abstand größte Konzentration an Filmen gibt, bei denen sich sowohl die Rahmenhandlung als auch die einzelnen Kampfszenen äußerst aktiv darstellten.

Gleichzeitig ist hierin mit dem Film *Firefox* von 1982 jener Streifen auszumachen, der mit Abstand die aktivste Rahmenhandlung aufweist. Darin spielt Clint Eastwood den traumatisierten Vietnamveteranen und ehemaligen Kampfpiloten Mitchell Grant, der von Vertretern der amerikanischen Regierung den Auftrag erhält, den Prototyp eines sowjetischen Kampfjet zu stehlen. Das Flugzeug mit dem Codenamen Firefox verfügt über revolutionäre Tarneigenschaften und ist in der Lage, die fünffache Schallgeschwindigkeit zu erreichen. Mit Hilfe der Firefox, so die Befürchtung der Amerikaner, wären die Sowjets fähig, die Lufthoheit im Kalten Krieg zu erlangen. Dies ist gleichzeitig das einzige Verbrechen, das sich die Gegenspieler zu Schulden kommen lassen haben. Weder werden Szenen eingeblendet, in denen der Prototyp der Firefox amerikanische Stützpunkte oder gar Zivilisten bombardiert, noch gibt es sowjetische Drohgebärden, die den Diebstahl oder die Zerstörung der Firefox legitimieren könnten.

---

<sup>62</sup> Siehe hierzu dann auch noch einmal den Abschnitt zur uneigennützigen Hilfeleistung (Kapitel 6.5) und den Abschnitt zur Gnade und Rücksichtnahme (Kapitel 6.4).

Doch nicht nur das übergreifende Gewaltmotiv ist durch das Einbrechen in den sowjetischen Luftwaffenstützpunkt äußerst aktiv, auch einzelne Kampfszenen fügen sich nahtlos in dieses Bild ein. So versucht Eastwood gegen Ende des Films vom russischen Festland aus mit der gestohlenen Firefox zur Arktis zu entkommen, vor der sich allerdings die sowjetische Nord-Atlantik-Flotte befindet. In zwei Szenen entsendet ein feindliches Kriegsschiff Kampfhubschrauber, welche die Firefox abfangen sollen. Deren Problem ist jedoch, dass sie den Tarnflieger weder orten, noch effektiv bekämpfen können. Für die Firefox gilt dies andersherum natürlich nicht, weshalb die Helikopter aus großer Entfernung mit lasergelenkten Raketen abgeschossen werden, ohne dass sie auch nur wussten, wo sich der Kampfjet aufhält, oder auch nur einen Schuss abgeben konnten (ab Std. 1,28, ab Std. 1,31). In der letzten Szene wird Clint Eastwood jedoch von einem zweiten Prototyp der Firefox, über den die Sowjets offenbar noch verfügten, geortet und bekämpft. Der erfahrene amerikanische Pilot kann jedoch auch dieses letzte Hindernis ausschalten und anschließend seine nun sichere Reise Richtung amerikanisches Hoheitsgebiet fortsetzen. Neben *Firefox* gibt es jedoch eine ganze Reihe von Produktionen, in denen die Anwendung von Gewalt äußerst aktiv ist, also weder auf Notwehr noch auf einer finalen Rettungsaktion basiert.

So ist im Falle des Films *Conan, der Barbar* von 1982 das grundlegende Gewaltmotiv ebenso ein höchst aktives, da es auf langfristig geplanter Rache und einem aktiven Vergeltungsangriff fußt. In einer Rückblende zu Beginn des Films wird gezeigt, wie der junge Conan zusehen muss, wie sein Dorf vom Warlord Thulsa Doom und dessen Schergen niedergebrannt wird und viele der Bewohner – einschließlich Conans Mutter – umgebracht werden (ab Std. 0,11). Arnold Schwarzenegger, der den geübten Schwertkämpfer Conan spielt, möchte nun Rache für den Tod seiner Angehörigen üben und versucht das Lager von Thulsa Doom ausfindig zu machen, um ihn und seine Häscher zu töten, was letztlich auch gelingt. Einschränkend muss jedoch erwähnt werden, dass die einzelnen Kampfszenen innerhalb des aktiven Gewaltmotivs zuweilen passiv ausfallen bzw. mit Sanktionen verbunden sind. In einem ersten Versuch erstürmt Conan das Lager von Thulsa Doom, wobei er jedoch festgenommen wird und liquidiert werden soll (ab Std. 1,08). In einem zweiten Anlauf wird das aktive Vorgehen der Gruppe abermals sanktioniert, da die verbündete Mitstreiterin Valeria getötet wird (ab Std. 1,28). Anschließend befinden sich Conan und seine verbliebenen Waffenbrüder in einer passiven Verteidigungsposition, da nun ihr Lager von Thulsa Dooms Truppen angegriffen wird, denen sich jedoch erfolgreich erwehren können (ab

Std. 1,40). In einem letzten Angriff Conans auf die Festung von Thulsa Doom wird sein gewaltsames, aggressives Vorgehen dann jedoch belohnt, indem er Thulsa köpft (ab Std. 1,50).<sup>63</sup>

Ein ebenso aktives Gewaltmotiv liegt auch dem Film *Rambo 2 – Der Auftrag* (1985) zu Grunde. Sylvester Stallone spielt hierin den Vietnamveteranen John Rambo, der den Auftrag erhält, ein Lager des Vietkongs nach amerikanischen Kriegsgefangenen auszukundschaften. Dieser Auftrag ist zunächst einmal rein passiver Natur. Denn eine (gewaltsame) Befreiung schließt die Operation ausdrücklich nicht mit ein. Überhaupt setzt das Militär darauf, keine Kriegsgefangenen zu finden, sondern möchte den Familien der Hinterbliebenen lediglich die Zusicherung geben, man habe nach ihren Vätern und Ehemännern gesucht. Doch John Rambo findet im vietnamesischen Lager Soldaten und fühlt sich in der Pflicht, die Gefangenen zu befreien. Bei der Befreiung lassen sich jedoch keinerlei passive Muster erkennen. Denn Rambo versucht erst gar nicht möglichst still und heimlich an den Wachen vorbeizukommen, die Tore zu öffnen und mit den Soldaten zu fliehen, sondern setzt das größtmögliche Kampfpotential ein, was die Szenerie in einem vietnamesischen Dschungel hergibt. So vernichtet er, bewaffnet mit Maschinengewehren, Sprengladungen und einem Kampfhubschrauber das gesamte Lager des Vietkongs. Die Verteidiger haben dieser gewaltigen Feuerkraft nichts entgegenzusetzen. Rambo zerstört heranfahrende Truppenlaster, Bambushütten, Wachtürme und Autos. Auf Gegenwehr stößt er kaum. Oftmals haben die Verteidiger noch gar nicht ausgemacht, aus welcher Richtung auf sie geschossen wird, bevor sie selbst sterben. Rambo flieht weder, noch wird er gejagt, sondern ist selbst derjenige, welcher stets als erstes das Feuer auf die nahezu ohnmächtigen Verteidiger eröffnet. Diese rund zehnminütige Szene ist an aktiver Zerstörungswut kaum zu überbieten und stellt die aktivste Kampfhandlung aller untersuchten Filme dar, die von einem Protagonisten ausgeht (ab Std. 1,06).

Überwiegend aktiv sind auch die Gewalthandlungen in dem Film *Im Jahr des Drachen* (1985), in dem Mickey Rourke den engagierten New Yorker Polizisten Stanley White spielt, der gegen die chinesische Mafia vorgeht. So dringt Rourke beispielsweise in einen Nachtclub des Oberbösewichts Tai ein, woraufhin dieser mit einer Komplizin

---

<sup>63</sup> Siehe dazu auch den Abschnitt zur Rachedarstellung in den 1980er Jahren (Kapitel 6.4.1)

flieht, die Rourke während ihrer Flucht von hinten erschießt (ab Std. 1,48). In einer finalen Szene macht sich Mickey Rourke daran, eine neue Drogenlieferung für Tai an einem Hafen abzufangen (ab Std. 1,59). Dabei rammt er das Auto des Oberschurken und erschießt umgehend die Insassen eines zweiten Autos. Tai kann zwar während dieses Durcheinanders kurzzeitig entkommen, wird allerdings von Rourke verfolgt, gestellt und getötet (ab Std. 2,00). Neben den wenigen, aber aktiv geführten Feuergefechten verbirgt sich die Gewaltverherrlichung in dem Streifen auch auf narrativer Ebene, wenngleich diese etwas subtiler ist, jedoch von der grundsätzlichen Ausrichtung Hand in Hand mit der Aggressivität des Protagonisten während der Schusswechsel geht. Denn der Protagonist Stanley White ist nicht nur an der Waffe ein Polizist der Taten und des Agierens. Damit steht er im diametralen Gegensatz zu seinen Polizeikollegen, die es mit der Verbrecherjagd eher verhalten angehen wollen, lieber reagieren als agieren. Doch diese abwartende, zu sehr am Gesetz und an den Vorschriften ausgerichtete Handlung gefällt Mickey Rourke gar nicht. Das Entscheidende ist jedoch, dass der Film Rourke Recht gibt. Denn die Bemühungen der passiven Polizei führen keinesfalls dazu, die Kriminalität einzudämmen. So äußert Rourke in einem Gespräch mit seinen Vorgesetzten, die ihn wegen seines zu harschen Vorgehens sanktionieren: „Und was ist mit den toten Touristen? Die sollen wohl ganz einfach unter den Teppich gekehrt werden?“ (Std. 1,08). Ein inhaltlicher Konter erfolgt von seinen Vorgesetzten nicht. Er wird als der starke Mann dargestellt, der die Verbrechen bekämpft, wenn andere es nicht tun – koste es, was es wolle. „Aber was ist mit ihren Bürgerrechten?“, fragt in einer anderen Szene doch einmal ein Polizist. Woraufhin der Protagonist antwortet: „Scheiß auf ihre Bürgerrechte! Ich will, dass hier aufgeräumt wird!“ (Std. 0,57). Wie sich dieses Aufräumen letztendlich darstellt, kann der Zuschauer in jenen Szenen sehen, in denen Rourke die Bandenmitglieder der chinesischen Mafia umbringt. Der Film zeigt damit sowohl auf der Ebene der einzelnen Kampfhandlungen als auch im stürmisch-aggressiven Tatendrang seines Protagonisten auf, dass die Lösung eines Problems eben nicht mit Hilfe abwartender, passiver Mittel erfolgt, sondern es die forschende, aktive, gewaltbereite Handlung ist, die zu einem guten Ende führt. Denn letztlich ist es der Protagonist, der allein und gegen die Ratschläge seiner Kollegen die chinesische Mafia zu Fall bringt. Zwar wird der Protagonist im Laufe des Films für dieses Vorgehen auch sanktioniert. Sei es, dass seine Frau erschossen wird (ab Std. 1,22) oder dass er kurzfristig vom Dienst suspendiert wird

(ab Std. 1,58). Doch am Ende ist Rourke der Gewinner dieses Kampfes und hält auch bereits eine neue Frau in seinen Armen (ab Std. 2,04).

Einen der wenigen Filme dieser Zeit, in denen das grundlegende Gewaltmotiv passiv ist, stellt *Die Totale Erinnerung – Total Recall* von 1990 dar. Denn Arnold Schwarzenegger, alias Karl Hauser, ist ein auf die Seite der Rebellen übergelaufener Agent, der von seinem ehemaligen Arbeitsgeber verfolgt wird. Dass Schwarzenegger ein hervorragend ausgebildeter Agent ist, der zu den Rebellen gewechselt ist und aus welchen Gründen er dies getan hat, weiß er zunächst nicht, da seine Erinnerungen an diese Zeit gelöscht wurden und sich die Hintergründe und Motive seines Handelns erst im Laufe der Zeit wie ein Puzzle zusammensetzen. Auf der Suche nach seiner wahren Identität muss sich der Protagonist stets der Angriffe seiner Häscher erwehren, die ihm über weite Strecken des Films nach dem Leben trachten. Der Protagonist befindet sich also im Grunde in einer reinen Selbstverteidigungshaltung. Das Auffallende an dem Film ist, dass er Schwarzenegger trotz dieses passiven Opferbildes in nahezu allen Kampfsequenzen ein agierendes Gewaltmuster überstülpt. So halten beispielsweise gleich zu Beginn des Films einige feindliche Agenten den Protagonisten fest und fordern ihn auf, Informationen über den Mars preiszugeben. Eine akute Bedrohungslage ist nicht erkennbar. Schwarzenegger geht allerdings umgehend dazu über, die Agenten zu überwältigen und umzubringen (ab Std. 0,21). Anschließend versucht Schwarzenegger zum Mars zu fliehen und nutzt dafür einen öffentlichen Raumflughafen, um an Bord eines Raumschiffs zu gelangen. Als er bemerkt, dass seine Tarnung auffliegt, wirft Schwarzenegger umgehend eine Handgranate auf die Einlasskontrolleure (ab Std. 0,42). Diese Szene wiegt umso schwerer, als dass das Wachpersonal nur erahnt hat, dass sich hinter der Verkleidung Karl Hauser befindet, ihn also nicht einmal mit vorgehaltenen Waffen oder dergleichen bedrohen. Doch Schwarzenegger greift abermals zum Präventivmittel: Töte alle, bevor sie auch nur irgendetwas machen können. Gleiches gilt auch für die folgenden beiden Szenen. In der ersten trifft Schwarzenegger auf einen vermeindlichen Arzt, der ihn überreden will, eine Tablette zu schlucken, damit sein Gedächtnis wiederhergestellt wird. Schwarzenegger kann jedoch die trügerische Absicht des zwar bösen, jedoch völlig unbewaffneten Arztes erkennen und schießt ihm kurzerhand in den Kopf (ab Std. 1,02). Im späteren Verlauf wird Schwarzenegger dann doch einmal von seinen Häschern gefangen genommen und in ein Labor gebracht. Die dort befindlichen Ärzte schließen ihn an eine Gedächtnismaschine an, um ihn umzupolen. Schwarzenegger kann sich jedoch mit bloßer Manneskraft aus den Fesseln

befreien und geht sofort dazu über, die Ärzte umzubringen (ab Std. 1,26). Nachdem das Gedächtnis des Protagonisten im Laufe des Film wieder so weit aufgefrischt worden ist, dass er sich erinnern kann, warum er damals für die Rebellen gekämpft hat, verbleibt der Plot auf einem passiven Gewaltmotiv, innerhalb dessen es jedoch stets aktive Kampfhandlungen gibt. Grund für das passive Gewaltmotiv ist, dass Schwarzenegger nun zwar weniger gejagt wird, aber die Stadt der Rebellen ausgelöscht zu werden droht, da der Oberbösewicht ihnen die sauerstoffhaltige Luft abdreht. Das Verhindern dieses Umstandes ist als durchaus finale Rettungsaktion anzusehen, da eine unmittelbare Bedrohungslage der Rebellen vorliegt, die ohne die Hilfe Dritter umgehend sterben (würden), was der Film mit einigen erstickenden Stadtbewohnern deutlich macht. Der Weg dahin, die von Milizen bewachte Sauerstoffanlage jedoch wieder in Betrieb zu nehmen, bleibt aktiv, da Schwarzenegger und seine Komplizin Melina hierfür ein gutes Dutzend Wachleute inklusive des Oberbösewichts Coahaagen vorsätzlich und geplant umbringen und letztlich die Sauerstoffzufuhr einschalten können (ab Std. 1,34).

Die Ergebnisse der bisherigen Filme scheinen wenig verwunderlich im Hinblick auf den hohen Grad aktiver Gewaltanwendung. Schließlich stehen insbesondere muskelbepackte, gestählte Darsteller wie Stallone oder Schwarzenegger für Filme, die an die obere Grenze der Jugendfreigabe heranreichen und auch in ihrer expliziten Darstellung von Gewaltanwendungen und Folgen (wie offenen Wunden oder dem Verspritzen von Blut) tendenziell Filme für Erwachsene sind, bei denen man solch ein aktives Muster eher erwartet. Auffallend ist, dass selbst vermeintliche Jugend- oder Familienfilme dieser Zeit ausgeprägte Formen stark aktiver Gewalt darstellen.

Ein beeindruckendes Beispiel der 80er Jahre stellt der Spielberg-Streifen *Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes* von 1981 dar. Harrison Ford, der den Abenteurer und Wissenschaftler Henry (genannt: Indiana) Jones spielt, erhält von der amerikanischen Regierung den zunächst ungefährlich klingenden Auftrag, ein historisches Artefakt zu bergen, welches man in Nordafrika vermutet. Da das Artefakt dem Besitzer eine enorme Macht verleiht, will die US-Regierung sicherstellen, dass es nicht in die falschen Hände, in dem Fall in jene der Nazis gerät, die bereits ebenfalls nach dem historischen Schatz suchen. Indiana Jones ist – zumindest im ersten Teil des Films – ein einfacher Wissenschaftler, der sich auf die Suche nach dem mysteriösen Gegenstand begibt und dabei immer wieder von den Nazischergen an seiner Suche behindert oder gejagt wird. In dieser ersten Hälfte des Films befindet sich Indiana Jones in einer

eher passiven Phase und handelt auch in den einzelnen Kampfszenen weitestgehend reaktiv. Ab etwa der Hälfte des Films schlägt die passive Haltung dann in eine äußerst aktive um. Indiana Jones muss das mächtige Artefakt den Nazis überlassen, die sich nun daranmachen, es von Afrika in die Ägäis zu überführen, wo das Artefakt geöffnet werden soll. Der Kampf ist scheinbar verloren. Indiana Jones hat es nicht geschafft, den Schatz sicherzustellen. Doch von nun an macht sich der Wissenschaftler daran, den Nazis den Schatz wieder abzujagen und greift dabei aktiv zu gewalthaltigen Mitteln. So erschlägt er Techniker eines Flugzeugs, die gerade dabei sind, ein Flugzeug instand zu setzen, mit dem das Artefakt transportiert werden soll (ab Std. 1,13). Nachdem die Nazis diese Transportmöglichkeit verlieren, transportieren sie es in einem Lkw-Konvoi, den Indiana Jones ebenfalls überfällt und dabei Fahrer und Schutztruppen tötet (ab Std. 1,19). Anschließend dringt er in einen U-Boot-Hafen der Deutschen ein, schlägt dort einen Wachposten nieder (ab Std. 1,35), um schließlich in einer vorletzten Szene die Nazis mit einer vorgehaltenen Panzerfaust zu bedrohen (ab Std. 1,39). Auffallend ist, dass selbst Indiana Jones sein Handeln nicht einmal rechtfertigt. Ein einfacher Verweis auf eine akute Bedrohungslage vor Jones' aktiver Gewaltanwendung hätte sein Handeln als finalen Rettungsversuch zumindest ansatzweise legitimieren können. Aber auch unabhängig von diesen Tatsachen ist zumindest ab der zweiten Hälfte der Protagonist jene Figur, welche immer den ersten Schuss abgibt oder den ersten Schlag setzt. Somit verbleibt auch dieser Film auf der Ebene der präventiven sowie weitestgehend aktiven Gewaltanwendung.

Noch stärker ist die Bereitschaft zu einem aktiv gewalttätigen Vorgehen rund zehn Jahre später in dem Film *Robin Hood – König der Diebe* von 1991 ausgeprägt, was vor allem daran liegt, dass aktive Gewalt seitens des Protagonisten Robin Hood zum einen propagiert und zum anderen eindeutig als Lösung eines Konfliktes dargestellt wird. Zur Geschichte: Robin Hood, gespielt von Kevin Costner, kommt von den Kreuzzügen in seine Grafschaft Nottingham nach England zurück und muss feststellen, dass sich dieses Gebiet unter der Terrorherrschaft des selbsternannten Sheriffs von Nottingham, gespielt von Alan Rickman, befindet. Von seinen Ländereien vertrieben, stößt Costner im Verlaufe des Films auf eine Gruppe von Waldbewohnern, die sich im Sherwood Forest vor dem Sheriff versteckt halten. Da die Waldbewohner offenbar freundliche Menschen sind, gewähren sie dem vertriebenen Robin Hood Unterschlupf, stellen ihm eine Schlafmöglichkeit und Nahrungsmittel bereit. Robin Hood erkennt, dass die Waldbewohner in recht einfachen Verhältnissen leben. Auch sie wurden vom



Sheriff vertrieben, mussten ihr Dorf verlassen und bestreiten ihr Leben nun in einem Waldlager. In einer ersten Unterredung der Gruppe mit ihrem neuen Gast kommt es dabei zum ersten Versuch Robin Hoods, die Waldbewohner zu überzeugen, sich aus ihrer Misere zu befreien – und zwar mit gewalttätigen Mitteln (ab Std. 0,43). Costner stellt zunächst fest: „Euer Gespenst wird die Männer des Sheriffs nicht für immer fernhalten können“.<sup>64</sup> Worauf ein Waldbewohner antwortet: „Bis jetzt hat es funktioniert. Hast du eine bessere Idee?“ Costner daraufhin: „Wenn euch nichts mehr einfällt, könnt ihr ja immer noch kämpfen“(Std. 0,45). Der Protagonist bietet also als Lösung eines Problems, das nicht einmal von den Waldbewohnern als solches erkannt wird, sofort eine aktiv gewaltbereite Methode an. Immerhin gehen die Waldbewohner auf diesen Vorschlag nicht sofort ein. Man habe zwar in der Tat nicht viel zum Leben, jedoch lebe man weitestgehend ruhig. Den Protagonisten kann diese milde Haltung jedoch nicht überzeugen, weshalb er sich zunächst allein nach Nottingham aufmacht, um dort das Pferd des Sheriffs sowie einige Nahrungsmittel zu stehlen (ab Std. 0,50). Dieser Akt bleibt jedoch nicht ungesühnt, da einige Truppen des Sheriffs zum Gegenschlag ausholen und Dörfer niederbrennen, in der Hoffnung, dort Robin Hood zu finden (ab Std. 0,54). In der anschließenden Szene wird die Problemlage zwischen Robin Hood und den Waldbewohnern abermals erörtert. Im Hinblick auf die erste Unterredung müsste diese zweite Unterredung wie folgt verlaufen: Die Waldmenschen müssten Robin stark sanktionieren, immerhin haben seine rüden und gewaltbereiten Einstellungen und Handlungen den Waldbewohnern geschadet. Gäbe es ihn nicht, würde das Dorf noch stehen. Aktives, gewaltbereites Vorgehen, so wäre die Botschaft des Films, würde sanktioniert werden. Dies wäre zumindest die naheliegende Konsequenz aus der ersten Unterredung. Doch dazu kommt es nicht. Denn den Waldmenschen ist offenbar nicht daran gelegen, Robin Hood zu besänftigen, ihn gar aus ihrem Dorf zu verbannen, sondern sie ersuchen ihn um Rat: „Was sollen wir deiner Meinung nach tun? Kämpfen gegen Ritter in Rüstung zu Pferd mit Steinen und unseren bloßen Händen?“ Woraufhin Robin Hood antwortet: „Wenn es sein muss“ (Std. 0,56). Anschließend sind Szenen zu sehen, wie Robin Hood den Waldmenschen das Kämpfen mit dem Schwert und das Schießen mit Pfeil und Bogen beibringt und die Bewohner Waf-

---

<sup>64</sup> Mit „Gespenst“ ist der dicht bewachsene Wald namens Sherwood Forest gemeint, der als verwunschen und gefährlich gilt.

fen herstellen. All diese Dinge tun die Dorfbewohner mit Wohlwollen. Ihre anfängliche Skepsis gegenüber dem Einsatz von Waffen ist verfliegen (ab Std. 0,58). Dass die gewaltbereite Auflehnung gegen einen Missstand nicht nur auf dem Level von Worthülsen und Drohgebärden bleibt, liefern die folgenden Szenen im Anschluss auch gleich nach. Die nun militärisch gut ausgebildeten Waldbewohner greifen im Anschluss eine Kutsche an, indem sie diese mit Pfeilen beschießen, und rauben die Fracht (ab Std. 0,59). Dieser Angriff verläuft jedoch noch recht harmlos, da niemand der Insassen verletzt oder gar getötet wird, was womöglich daran liegt, dass die Kutsche nicht unter dem Schutz einer bewaffneten Eskorte stand. In einer darauffolgenden Szene greifen die Waldbewohner unter der Führung von Robin Hood abermals eine Kutsche an. Dabei wird zunächst ein Teil der rund 20 Mann starken Eskorte von der Kutsche weggelockt, woraufhin der zweite Teil der Eskorte aus dem Hinterhalt angegriffen und ohne jegliche Gegenwehr mit Pfeilen umgebracht wird (ab Std. 1,03). Deutlich passiver hingegen sind die letzten beiden Szenen, in denen die Waldbewohner bei einem Überfall von keltischen Söldnern ihrer Dorf verteidigen müssen (ab Std. 1,31), sowie im vorletzten Kapitel, in dem sie einige der bei dem Überfall verschleppten Mitglieder vor dem sicheren Tod durch Erhängen aus Nottingham befreien (ab Std. 1,53). Bei dieser Rettungsaktion, die sich als koordinierter Angriff sämtlicher Waldbewohner darstellt, stirbt letzten Endes auch der Sheriff von Nottingham durch die Klinge Robin Hoods, wodurch gleichzeitig auch die Schreckensherrschaft beendet ist. Das aktive, gewaltvolle Handeln hat zwar zu ein paar kurzzeitigen Niederlagen geführt, jedoch letztlich zu einem langfristigen Erfolg.

Bei aller aktiven Gewaltanwendung, durch die die 1980er Jahre bestechen, gibt es jedoch auch Filme, in denen der Protagonist grundsätzlich in einer Position der Selbstverteidigung ist und aus dieser heraus seine Schergen auch nur reaktiv bekämpft. Wenngleich solche Darstellungen deutlich in der Unterzahl sind. Neben der Superman-Verfilmung aus dem Jahr 1980 ist es vor allem *Stirb Langsam* von 1988, der durch passive Gewaltanwendung besticht. Zum einen liegt das daran, dass Bruce Willis, welcher den Polizisten John McClane spielt, förmlich in eine Geiselnahme hineinstolpert. Denn eigentlich ist im Los Angeles des Jahres 1988 gerade Weihnachten. Willis hat Dienstschluss und möchte seine Frau Holly abholen, die bei einer amerikanischen Bank arbeitet. In dieses friedliche Szenario platzt dann ein Dutzend schwer bewaffneter Terroristen in das Gebäude, nimmt sämtliche Angestellten als Geiseln bzw. erschießt sie und macht sich daran, den Firmensafe zu knacken. Lediglich John

McClane kann der Geiselnahme entkommen. Es wäre ein leichter dramaturgischer Kniff, McClane an dieser Stelle eine aktive Rolle übernehmen zu lassen. So könnte er dazu übergehen, nach und nach den Terroristen aufzulauern und sie einen nach dem anderen auszuschalten. Dieser naheliegende Handlungsverlauf findet jedoch nicht statt. Vielmehr versucht Willis Hilfe herbeizuholen, also die Polizei auf die Geiselnahme aufmerksam zu machen. Bei diesen Versuchen fliegt er jedoch auf. Die Terroristen bemerken, dass es noch einen herumlaufenden Polizisten gibt, und beginnen McClane zu jagen. In nahezu jeder Situation ist Willis das überraschte Opfer, das sich plötzlich mehreren Terroristen gegenüber sieht, die das Feuer eröffnen. Lediglich aus purer Notwehr heraus verteidigt er sich (ab Std. 0,34, ab Std. 0,44, ab Std. 0,53). Kampfhandlungen, die hingegen nicht dem Selbstschutz dienen, könnten hingegen als finaler Rettungsversuch angesehen werden. So schaltet McClane die Terroristen aus, die gerade dabei sind, mit einer Panzerfaust einen Panzerwagen der Polizei abzuschießen. Nachdem die erste Rakete den Panzerwagen getroffen hat, man sieht, wie verletzte Polizisten aus ihrem Gefährt klettern, tötet McClane die Terroristen, kurz bevor diese eine zweite Rakete auf die nun vollkommen schutzlosen Polizeibeamten abfeuern können (ab Std. 1,11).

### **6.1.2 Gemäßigte Übergangsphase von 1990 bis 2005**

Ab dem Jahr 1990 bis etwa zu den Anfängen der 2000er Jahre kippt dieses Bild nun in Richtung einer eher ambivalenten Darstellungsweise bezüglich des Gewaltverzichts, weshalb man diesen Zeitraum als eine Art Übergangszeit betrachten kann. Das grundlegende Gewaltmotiv ist hierin recht selten aktiv. Die Protagonisten befinden sich meist in einer Situation der Selbstverteidigung. Ausnahmen bilden die Filme *Die Maske des Zorro* (1998), *Gladiator* (2000) sowie *Mission: Impossible* (1996) und *Spider-Man* (2002). In allen vier Filmen handeln die Protagonisten entweder aufgrund aktiver Gewaltmotive wie Rache (*Gladiator*), aus Selbstjustiz zum Schutze Dritter (*Die Maske des Zorro* und *Spider-Man*) oder aus einer höheren Verantwortung heraus (*Mission: Impossible*).<sup>65</sup> Auffallend ist, dass – anders als noch in den 80er Jahren – diese aktiven Gewaltmotive innerhalb des Films nicht zusätzlich noch in aktive

---

<sup>65</sup> An dieser Stelle wird auf eine ausführliche Schilderung der grundlegenden Gewaltmotive verzichtet. Eine genaue Beschreibung der Filme erfolgt im Abschnitt zur Gnade und Rücksichtnahme (Kapitel 6.4) sowie im Abschnitt zur uneigennützigen Hilfeleistung (Kapitel 6.5).

Kampfszenen münden, sondern sich überwiegend reaktiv gestalten. So ist der von Russell Crowe gespielte Gladiator zwar darum bedacht, seine getötete Familie zu rächen, indem er den Mörder und machtgierigen Herrscher Roms umbringen will, doch lässt ihm der Film in keiner einzelnen Szene Spielraum für ein aktives Vorgehen. Vielmehr bringt er Crowe stets in Positionen der Selbstverteidigung, wenn er sich beispielsweise gegen andere Gladiatoren und Kämpfer (ab Std. 0,53, ab Std. 1,19, ab Std. 1,40) oder den Imperator (ab Std. 2,13) selbst erwehren muss. Ähnliches gilt auch für das *Mission-Impossible*-Team rund um Tom Cruise, das zwar durch recht aktive Maßnahmen ein wichtiges CIA-Dokument sicherstellen will, jedoch kommen diese Szenen entweder vollständig ohne Gewaltanwendung aus (Eindringen ins CIA-Hauptquartier, ab Std. 0,53) oder das Team gerät in eine Opferrolle, in der es vom Oberbösewicht Jon Voight und dessen Schergen gejagt und angegriffen wird (Flucht aus einem Hotel, ab Std. 0,45, oder beim Endkampf in einem Schnellzug, ab Std. 1,25).

Auch Antonio Banderas, der im Film *Die Maske des Zorro* einen selbsternannten Krieger der Armen und Unterdrückten mimt, handelt passiver als beispielsweise John Rambo. Gleich zu Beginn, als Zorro das erste Mal auf dem Bildschirm erscheint, vereitelt er eine öffentliche Hinrichtung, indem er mit Pfeil und Bogen die Stricke von drei kurz vor dem Erhängen stehenden Bürgern durchschießt (ab Std. 0,06). Auch in der letzten Szene, in der Zorro eine Goldmine angreift, wird thematisiert, dass diese vom Bösewicht samt den dort befindlichen Arbeitern in die Luft gesprengt werden soll. Zorros Eingreifen ist damit deutlich legitimierter, da die Anwendung von Gewalt stets im Zusammenhang mit der unmittelbar bevorstehenden Schädigung steht, die es zu verhindern gilt. Ferner, und auch das ist ein Unterschied zu Filmen wie *Rambo 2 – Der Auftrag*, gerät er innerhalb dieser letzten Szene dann in eine Opferrolle, da ihn die Milizen des Bösewichts zuerst angreifen, noch bevor Zorro auch nur eine Aktion zur Befreiung der Minenarbeiter vollzogen hat (ab Std. 1,50).

Auch Spider-Man kämpft, wenngleich das grundlegende Gewaltmotiv zuweilen aktiv ist, in den einzelnen Szenen oftmals reaktiv. So muss er sich, vor allem im Hinblick auf die Kämpfe gegen seinen Widersacher, den Grünen Kobold, stets vor dessen Angriffen schützen und verteidigen, anstatt ihn selber aktiv zu bekämpfen. Sei es, als der Grüne Kobold Spider-Man und einige Passanten auf einer Parade angreift (ab Std. 1,03), er Spider-Man in ein brennendes Haus lockt und ihn dort angreift (ab Std. 1,20) oder im Endkampf über den Protagonisten herfällt (ab Std. 1,37). Sowohl in Bezug auf die einzelnen Kampfszenen als auch in Hinsicht auf die allgemeine Rahmenhandlung

noch passiver verhalten sich die Protagonisten in den Filmen *Auf der Flucht* (1993) oder in *Der Staatsfeind Nr. 1* (1998). Zum einen spielen die Protagonisten Personen, welche von den Antagonisten den gesamten Film über gejagt werden, und wenden in den einzelnen Szenen, wo es zu Kampfhandlungen kommt, entweder selbst gar keine Gewalt an oder verteidigen sich ausschließlich.

Bei anderen Filmen verbleiben die Protagonisten trotz einer passiven Ausgangslage hingegen nicht in der Opferrolle, sondern agieren teilweise auch enorm aktiv wie im Falle des Films *Air Force One*, in dem Harrison Ford als entführter US-Präsident zwar die ganze Zeit über von den Terroristen in dem titelgebenden Flugzeug bedroht und gejagt wird, jedoch zuweilen selber aktiv wird, indem er Terroristen nachstellt, diese erschlägt oder niederschießt (ab Std. 0,42, ab Std. 0,57, ab Std. 1,30).

Geradezu zelebriert wird solch ein Akt aktiver Gewaltanwendung im Film *Matrix*. An sich präsentiert der Kinohit aus dem Jahr 1999 dem Zuschauer ein Szenario der passiven Selbstverteidigung, in dem eine kleine Gruppe von Widerstandskämpfern darum bemüht ist, den „auserwählten“ Neo, gespielt von Keanu Reeves, zu finden und zu beschützen. Reeves soll den Rebellen helfen, die Terrorherrschaft der Maschinen zu beenden und den noch wenigen übrig gebliebenen Menschen ein Leben in Freiheit zu ermöglichen. Die Rebellengruppe rund um den Anführer Morpheus und den Auserwählten Neo muss sich einer Reihe von Angriffen feindlicher Agenten widersetzen, die ihnen immer wieder auf die Fährte kommen und ihnen nachstellen (ab Std. 0,13, ab Std. 1,15, ab Std. 1,37). Neben diesen passiven Anteilen, gibt es jedoch auch zwei äußerst aktive Szenen von Gewaltanwendung. Die erste Szene findet gleich zu Beginn des Films statt (ab Std. 0,01). Zu sehen ist die Protagonistin Trinity, welche in einem dunklen Zimmer von vier Polizisten gestellt wird. Mit der Pistole im Anschlag fordern sie die junge Frau auf, die Hände hochzunehmen und sich zu ergeben. Trinity kommt dieser Aufforderung zunächst nach, weshalb einer der Polizisten näherkommt und ihr die Handschellen anlegen möchte. Kurz bevor diese zuschnappen, schlägt Trinity den Polizisten ins Gesicht und tritt ihn anschließend gegen eine Wand. Der Polizist sackt tot zu Boden. Die anderen Polizisten besiegt sie aufgrund ihrer außergewöhnlichen körperlichen Fähigkeiten ebenso mit Leichtigkeit. Alle vier Polizisten sterben. Trinity ist unverletzt und kann anschließend entkommen. Als Notwehr kann diese Kampfszene nur bedingt angesehen werden. Schließlich lief die Protagonistin keinesfalls Gefahr körperlichen Schaden davonzutragen oder gar getötet zu werden. Dies wurde weder von den Polizisten noch von Trinity selber artikuliert. Ihre Reaktion fällt somit

äußerst unverhältnismäßig aus. Gewaltverherrlichend ist jedoch nicht nur, dass eine Protagonistin hier weitestgehend grundlos Menschen tötet, sondern auch wie sie dies tut. Denn der eben angesprochene Tritt gegen die Wand ist kein gewöhnlicher Karatetrtritt, sondern er wird regelrecht zelebriert. Denn Trinity springt vor dem Ausüben des Tritts mit angezogenen Beinen rund eineinhalb Meter in die Luft, während die Kamera in Zeitlupengeschwindigkeit um sie herumschwenkt. Erst danach schlägt sie den Polizeibeamten, welcher durch die Wucht des Trittes durch den gesamten Raum fliegt. Die zweite gewaltverherrlichende Szene ereignet sich etwa gegen Mitte des Films. Hierin wird Morpheus, von den Bösewichten gestellt und festgenommen. Da zu befürchten ist, dass Morpheus unter Drogen und Folter die Position des Rebellenlagers preisgibt, um im Anschluss exekutiert zu werden, machen sich die Widerstandskämpfer Neo und Trinity auf, ihren Anführer aus den Fängen der Agenten zu befreien (ab Std. 1,36). Hierfür entschließen sich die beiden Protagonisten in das schwer gesicherte Hauptquartier der Agenten einzudringen, rüsten sich jeweils mit Dutzenden halb- und vollautomatischen Handfeuerwaffen aus, welche sie unter ihren langen schwarzen Mänteln verbergen. Angekommen im Hauptquartier werden Neo und Trinity von einer handvoll leicht bewaffneter Sicherheitsleute empfangen. Diese weisen die beiden Protagonisten an, durch eine Metalldetektorschleuse zu gehen. Nachdem der Detektor anspringt, bittet einer der Wachmänner die Protagonisten, „sämtliche Metallgegenstände abzulegen“. Daraufhin stellt sich Neo breitbeinig vor einen der Wachmänner, öffnet seinen Mantel und sein gesamtes Waffenarsenal kommt zum Vorschein. Die verdutzt dreinblickenden Wachmänner können lediglich noch „Oh, Scheiße!“ rufen, bevor sie im Kugelhagel sterben (ab Std. 1,36).

### **6.1.3 Passive Gewaltanwendung am Ende des Untersuchungszeitraums**

Abermals eine Steigerung der Passivität der Gewaltanwendung ereignet sich um das Jahr 2005 herum und reicht bis zum Ende des Untersuchungszeitraums. Diese Phase ist im Hinblick auf die Gewaltanwendung davon geprägt, dass sich in ihr fast ausschließlich Filme finden lassen, in denen das grundlegende Gewaltmotiv des Protagonisten äußerst passiv ist und es auch innerhalb der einzelnen Kampfszenen vornehmlich zu einer reaktiven Gewaltanwendung kommt.

So geht beispielsweise im Film *Die Bourne Verschwörung* (2004), in der der Protagonist Jason Bourne auf der Suche nach seiner wahren Identität ist, von diesem bis auf eine Ausnahme keinerlei aktive Gewalt aus. Vielmehr ist er ein gejagter Ex-Agent, der sich auf der Flucht vor russischen wie amerikanischen Agenten und Auftragsmördern

befindet. In Szenen, in denen es zu gewalthaltigen Auseinandersetzungen mit diesen Gegenspielern kommt, geht die Gewalt stets von Bournes Jägern aus. Sei es, dass auf Bourne und dessen Partnerin gleich zu Beginn mit einem Scharfschützengewehr geschossen wird (ab Std. 0,11), dass ein anderer Agent Bourne in einer Wohnung mit einem Messer angreift (ab Std. 0,39) oder dass Bourne am Ende des Films abermals von einem Agenten durch die Moskauer Innenstadt gejagt und beschossen wird (ab Std. 1,20). Dabei wehrt sich Bourne in allen Szenen erst dann, wenn er selbst angegriffen wurde. Die einzige Szene, in der Bourne selber aktiv Gewalt anwendet, spielt in einem Verhörraum, in dem er einen Wachtposten sowie einen CIA-Agenten kurzzeitig bewusstlos schlägt (ab Std. 0,29). Wenngleich erwähnt werden muss, dass er vom CIA-Mitarbeiter zuvor mit einer vorgehaltenen Waffe bedroht wurde.

Ohne dies im Detail auszuführen, verhalten sich die Protagonisten einer ganzen Reihe anderer dieser Filme nach einem sehr ähnlichen Prinzip. So wird Will Smith, alias Del Spooner, im Film *I Robot* aus dem Jahr 2004 von Robotern gejagt und beschossen. Superman wendet auch in der Neuverfilmung *Superman Returns* (2006) nur dann Gewalt an, wenn er in eine Falle tappt, die ihm die Bösewichte gestellt haben, und er droht umgebracht zu werden. Der Superheldenverbund aus dem Film *Marvel's The Avengers* (2012) befindet sich stets in einer passiven Verteidigungshaltung gegenüber den außerirdischen Invasionskräften. Ähnlich passiv ist auch *The Dark Knight Rises* (2012) heraus, in dem der Protagonist bis auf eine aktive Szene (die Beschreibung folgt weiter unten) entweder selbst Opfer des Verbrechens ist oder zum unmittelbaren Schutz Dritter handelt. Auch die Protagonisten in *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* (2011) versuchen weiterhin ihre Aktionen gewaltfrei zu gestalten und greifen erst dann zur Waffe (wie beispielsweise bei der Diamantenübergabe im Burj Khalifa), als sie selber angegriffen werden (ab Std. 0,58).

Auch der zweite *Robin Hood*-Film aus dem Jahr 2010 fällt deutlich passiver aus als noch sein filmisches Pendant aus dem Jahr 1991. Ging der Bogenschütze im ersten Teil *Robin Hood – König der Diebe* noch aktiv gegen seine Widersacher vor, sind solcherlei Darstellungen in der Neuverfilmung gar nicht mehr zu finden. Wenngleich auch in diesem Streifen das einfache Volk von seinem Herrscher ausgebeutet und geknechtet wird, rückt dieser Strang der Geschichte weitestgehend in den Hintergrund. Vielmehr gilt es, eine französische Invasion abzuwehren, die auf das führungslose und zerstrittene England des 12. Jahrhunderts zurollt. Zwar kommt es in einer Szene auch in der 2010er-Verfilmung einmal zu einem Überfall auf eine Kutsche (ab Std. 1,20),

doch werden die königlichen Verteidiger von Robin Hood und seinen Mannen nicht noch wie im ersten Teil hinterrücks erschossen und erschlagen, sondern lediglich überumpelt und anschließend gefesselt. In sämtlichen anderen Szenen befinden sich Robin und seine Gefolgschaft stets in der Rolle von Verteidigern, die entweder einen Angriff auf ihr Dorf (ab Std. 1,53) oder eben die französische Invasion abwehren müssen (ab Std. 2,05). Auch das Propagieren von Gewalt als Mittel der Wahl, wie noch im ersten Teil in zwei markanten Szenen ersichtlich, taucht im zweiten Teil ebenso wenig auf.

Besonders auffällig wird der Wandel der passiven Gewaltanwendung beim Film *Avatar – Aufbruch nach Pandora* von 2009. Hierin spielt Sam Worthington den querschnittsgelähmten Ex-Marine Jake Sully, der auf den Planeten Pandora verlegt wird, um dort mit Hilfe eines sogenannten Neurotransmitters in den Körper eines Avatars zu schlüpfen. Dieser Avatar hat die Gestalt eines Ureinwohners des Planeten der Navi, welche zum Ärgernis der menschlichen Kolonialisten auf einer Rohstoffmine siedeln, welche die Menschen abbauen möchten. Jake Sully wird daher beauftragt im Körper des Avatars das Vertrauen der Navi zu gewinnen und deren Lager auszuspionieren, damit die Menschen das Lager der Navi möglichst effektiv bekämpfen können. Nachdem Sully die Basis der Navi zunächst erfolgreich ausgekundschaftet hat, beginnt er jedoch mit der Zeit, sich mit den Ureinwohnern anzufreunden und die Taten der Kolonialisten zu verurteilen, welche rücksichtslos den tropischen Planeten zerstören, um an Rohstoffe zu gelangen. Letztendlich läuft Sully vollends zu den Navi über. Da die Informationen, die er bis dahin geliefert hat, für den befehlshabenden Offizier der Menschen bereits ausreichen, um einen Schlag gegen die Navi durchzuführen, greift das Militär die Navi inklusive Sully in deren Basis an und vernichtet das gesamte Lager (ab Std. 1,34). Einschließlich dieser Szene sind sämtliche gewalttätigen Handlungen bis hierher passiver Art – beispielsweise auch jene, als er sich gegen verschiedene Raubtiere des Planeten zur Wehr setzen muss (ab Std. 0,27, ab Std. 0,34). Nach diesem letzten großen Rückschlag der Navi scheint nun das sehr passive Muster in ein aktives überzugehen, da sich die Navi, angeführt vom Ex-Marine Sully, dazu entschließen, ihrerseits das Lager der Menschen anzugreifen. Da das Lager schwer befestigt ist, und die Navi nur über primitive Waffen verfügen, bittet Sully um die Unterstützung sämtlicher auf Pandora lebenden Naviclans, um ein möglichst großes Heer stellen zu können. Die Geschichte würde an dieser Stelle weder an Stringenz noch an Logik einbüßen, würden die Navi nun gegen die Menschen in den Kampf ziehen und sie von Pandora vertreiben. Dies wäre zwar ein Akt agierender Gewalt, doch böte er sich geradezu



an. Doch dazu kommt es nicht. Denn das menschliche Militär – ausgerüstet mit Radar- und Aufklärungssystemen – erkennt die Mobilmachung der Navi und holt seinerseits zu einem Präventivschlag gegen die Ureinwohner aus – bevor sich deren Truppenstärke durch den Zusammenschluss weiterer Clans vergrößert. Dem nicht genug, beschließt das Militär gleichzeitig die heilige Kultstätte und den letzten Rückzugspunkt der Navi durch den Abwurf einer riesigen Bombe endgültig auszulöschen. Durch diesen dramaturgischen Kniff werden die Navi abermals in eine sehr defensive Position gebracht. Wissend um den Angriff der menschlichen Soldaten beziehen die Ureinwohner an ihrer Kultstätte Position und verteidigen (erfolgreich) ihr Lager (ab Std. 2,04).

Trotz der großen Anzahl von Filmen, in denen die Protagonisten eher zur Selbstverteidigung gezwungen sind, gibt es vereinzelte Filme oder zumindest Szenen, in denen die Hauptcharaktere aktiv zur Waffe greifen.

Vor allem die Neuverfilmung *Total Recall* aus dem Jahr 2012 ist mitnichten passiver als der gut zwanzig Jahre ältere Streifen mit Arnold Schwarzenegger. Protagonist Colin Farrell, der diesmal den unter Amnesie leidenden Doppelagenten Karl Hauser spielt, befindet sich zwar analog zum ersten Teil wieder in der Rolle des gejagten Opfers. Dies hält ihn, wie auch Arnold Schwarzenegger zuvor, indes nicht davon ab, in nahezu jeder Kampfszene stets der agierende Teil zu sein. Sei es in der Anfangsszene, in der er auf ein Dutzend Sicherheitskräfte das Feuer eröffnet und diese tötet (ab Std. 0,23), bei der Flughafenszene, in der er präventiv das gesamte Wachpersonal ausschaltet, nachdem seine Tarnung aufgefliegen ist (ab Std. 0,43), als er seinen vermeintlichen Kumpel Harry erschießt, der ihn einer Gehirnwäsche unterziehen will (ab Std. 1,03), oder als er Mitarbeiter des Feindes umbringt, die ihn an eine Gedächtnismaschine anschließen wollen (ab Std. 1,22). Damit entsprechen die Kampfszenen im Grunde haargenau der Darstellung und Dramaturgie des ersten Teils.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Wenn Colin Farrell (2012) auf der Promotion-Tour zum Film angibt, man habe bei der Neuverfilmung darauf geachtet, dass diese weniger Gewalt beinhalte als der Vorgänger, dann mag dies zwar für den Grad der Brutalität der Fall sein. Schließlich – so ein oberflächlicher Vergleich – spritzt im zweiten Teil in der Tat weniger Blut und es sind auch keine klaffenden Wunden und Einschusslöcher wie im ersten Teil zu sehen. Im Hinblick auf die Motive und den Anteil an reagierenden wie agierenden Gewaltakten steht der Film seinem Nachfolger jedoch in nichts nach.

Auch *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* aus dem Jahr 2009 stellt sich als nur unwesentlich passiver dar als sein Pendant aus dem Jahr 1981, was vor allem an dem aktiven Vorgehen innerhalb der Kampfscenen liegt. Abermals greift der Wissenschaftler Dr. Henry Jones zur Panzerfaust, mit der er ganze Lkws einschließlich der darauf befindlichen Milizen in die Luft sprengt (ab Std. 1,12). Besonders aktiv wird diese Szene dadurch, dass eben jene Milizen noch gar keine Kenntnis von Jones' Angriff in dieser Szene hatten. Festgenommen und in einem Lkw-Konvoi verschleppt, gelingt es nämlich Harrison Ford, sich aus der Ladefläche eines Lkw zu befreien, Fahrer wie Beifahrer aus dem Laster zu schlagen und selbst das Steuer zu übernehmen. Da sich besagter Lkw an letzter Stelle des Konvois befindet, nutzt Ford die Option eines Überraschungsangriffs, indem er kurzerhand eine Panzerfaust aus dem Laster hervorholt und die sich vor ihm befindlichen Truppentransporter hinterrücks mit Raketen beschießt. In dem anschließenden Kampf widersetzen sich die Milizen zwar, jedoch kann Jones hier stets die Oberhand behalten und erleidet nicht einmal einen körperlichen Schaden. Auch das Beisein seiner Frau oder seines Sohnes führt zu keinem Zeitpunkt zu einer Verurteilung des aggressiven Vorgehens, die sich im Gegenteil sogar an den Kampfhandlungen ihrerseits aktiv beteiligen, nachdem Jones seinen Sohn aufgefordert hat: „Nimm dir eine Waffe und kämpf!“ (Std. 1,14).

Ähnlich artikuliert wird auch ein gewaltsames Vorgehen im Falle der 2012er-Batman-Verfilmung *The Dark Knight Rises*. Folgende zwei Szenen ereignen sich darin: In der ersten Szene eilt Batman Catwoman zur Hilfe, die unbewaffnet und in aussichtsloser Position einem Dutzend bewaffneter Milizen gegenübersteht (ab Std. 0,50). Beide schlagen die Angreifer nur mit Fausthieben und Tritten nieder. Wohl auch deshalb, weil die Protagonisten selber nicht über Feuerwaffen verfügen. Im Kampfgetümmel gelingt es Catwoman jedoch, einem Angreifer die Pistole zu entwenden, mit der sie dann sofort einen der Milizen niederstrecken will. Als Batman dies bemerkt, schlägt er Catwoman die Waffe aus der Hand und sagt im ernsten Ton zu seiner Partnerin: „Keine Waffen, keine Toten!“ (Std. 0,52). Für einen Actionfilm, der gewiss ohne die Anwendung von Gewalt nicht auskommt, stellt dies bereits eine eindeutige Sanktion von (schwerer) Gewaltanwendung dar. Dabei bleibt es jedoch nicht. Denn gegen Ende des Films steht Bane, einer der Widersacher Batmans, kurz davor den Protagonisten umzubringen. Doch plötzlich kommt Catwoman aus der Deckung und erschießt Bane

ohne Vorwarnung mit einer Art Energiewaffe. Anschließend kommentiert sie ihre Aktion süffisant mit den Worten: „Also dieses Keine-Waffen-Ding ... ich weiß nicht, ob ich davon so überzeugt bin wie du“ (Std. 2,16). Im Zusammenhang mit der Rettung Batmans stellt dieser Spruch somit eine eindeutige Sanktion gegenüber Batmans Ermahnung zum friedlichen Vorgehen in der ersten Szene dar. Wenngleich gesagt werden muss, dass dies die einzige Belohnung eines aktiven gewaltsamen Vorgehens.

#### **6.1.4 One-Liner und ihre leichte Abnahme im Zeitverlauf**

Die Beschreibung der letzten Szene innerhalb des Batman-Films führt sodann auch gleich zu dem nächsten Punkt, nämlich dem gewaltverherrlichenden One-Liner. Insgesamt kann dabei eine ganz ähnliche Entwicklung wie bei der Gewaltanwendung festgestellt werden. In den 1980er und 1990er Jahren kommen diese Sprüche noch sehr häufig vor, wogegen sie mit der Zeit abnehmen, ohne völlig zu verschwinden. Gleichzeitig weist insgesamt aber nur etwa ein Viertel aller im Untersuchungszeitraum analysierten Filme solche gewaltverherrlichenden One-Liner auf. Actionfilme und gewaltverherrlichende, lässige Sprüche gehen also nicht zwangsläufig miteinander einher.

Angefangen werden soll dieser Abschnitt jedoch mit einer Szene, bei der die Gewaltverherrlichung weniger auf einem gewitzten Spruch basiert, sondern aus der Handlung an sich heraus entsteht. Gemeint ist eine Szene aus dem Film *Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes* (1981). Hierin wird der Protagonist Henry Jones zu Beginn des Films in einem nordafrikanischen Dorf von Einheimischen verfolgt. Die Verfolgung mündet darin, dass ein älterer Mann in einem weiß-grauen Gewand und mit einem Säbel in der Hand Indiana Jones auf offener Straße stellt. Beide Personen stehen sich in einem Abstand von etwa zehn Metern gegenüber. Es sieht aus wie ein klassisches High-Noon-Duell eines Westerns. Um seine kämpferischen Fähigkeiten zu demonstrieren, schwingt der ältere Mann imposant für mehrere Sekunden mit seinem Schwert durch die Luft, was Jones wohl abschrecken soll. Dieser hat jedoch offensichtlich keinen Nerv für derlei artistische Einlagen und zieht kurzerhand seinen Revolver aus dem Halfter, erschießt den Schwertkämpfer und geht von dannen (ab Std. 0,38). In einer anderen Szene gegen Ende des Films überfällt der Protagonist dann einen Lkw-Konvoi, in dem sich das Artefakt befindet, indem er eine ganze Reihe von Milizen, die ebenfalls auf dem Lkw sind, umbringt oder zumindest verletzt. Besonders lustig ist eine Szene, in der Harrison Ford von außen auf den Beifahrersitz eines Las-

ters springt, der noch von einem feindlichen Soldaten gesteuert wird. Sichtlich überrascht von Fords Anwesenheit ist der Fahrer für ein paar Sekunden perplex, woraufhin Ford ihn angrinst, als wolle er ihn begrüßen, um ihn anschließend aus dem Laster zu schlagen (ab Std. 1,20).

Deutlich brachialer sind die gewaltverherrlichenden Szenen ein paar Jahre später im Film *Stirb Langsam* von 1988. Wenngleich Bruce Willis, wie in Kapitel 6.1.1 dargelegt, sehr passiv agiert, sind die Sprüche des New Yorker Polizisten umso gewaltverherrlicher. Dabei ist es gar nicht einmal der mittlerweile Kult gewordene Spruch „Yippie Yah Yei, Schweinebacke“, der die Gewalt des Films unterstreicht, kommt dieser im ersten Teil doch eher am Rande und vor allem nicht im Zusammenhang mit einem Akt der Gewalt vor.<sup>67</sup> Vielmehr ist es eine Reihe anderer Szenen, in denen John McClane den Tod seiner Kontrahenten ins Lächerliche zieht. In einer ersten Szene dieser Art überwältigt er beispielsweise einen schwer bewaffneten Söldner, der eine Maschinenpistole bei sich trägt. Anschließend nimmt sich Willis die Waffe des Terroristen, kostümiert dessen Leiche als Weihnachtsmann, indem er ihm eine rote Kapuze aufstülpt, und schreibt mit großen, roten Lettern auf die Brust des Toten „Now I’ve got a machine gun – ho, ho, ho“ (schließlich spielt der Film zur Weihnachtszeit). Die geschändete Leiche positioniert er dann – gut für die übrigen Terroristen sichtbar – in einem offenen Fahrstuhl (Std. 0,38). In einer anderen Szene kommt es abermals zu einer Auseinandersetzung zwischen Willis und einem einzelnen Söldner. In die Enge getrieben, sucht Willis Schutz unter einem großen Holztisch. Der Angreifer stellt sich siegessicher auf den Tisch, zielt feuerbereit Richtung Tischboden und ermahnt McClane: „Wenn du wieder einmal Gelegenheit hast, jemanden umzubringen, dann warte nicht so lange“. Woraufhin McClane, während er von unten durch den Holztisch feuert, entgegnet: „Da hast du Recht. Danke für den guten Tipp!“ (Std. 0,53). In einer anderen Szene schmeißt Bruce Willis eine improvisierte Sprengstoffkonstruktion auf die Söldner, die gerade dabei sind, mit einem Raketenwerfer auf herannahende Polizisten zu feuern. Seine Aktion wird von dem Kommentar begleitet: „Da zerplatzt Euch

---

<sup>67</sup> Sondern lediglich als Antwort auf die Frage des Antagonisten, ob Bruce Willis meine, er habe eine Chance gegen ihn und seine Söldner (Std. 0,58).

das Trommelfell!“ (Std. 1,13). Zuletzt besiegt Willis auch den Oberbösewicht der Terroristen (indem dieser von einem Hochhaus herunterstürzt, was McClane mit den Spruch begleitet: „Grüß mir die ewigen Jagdgründe“ (Std. 1,57).

Ebenso reichhaltig mit gewaltverherrlichenden One-Linern ist auch der Film *Die Totale Erinnerung – Total Recall* aus dem Jahr 1990 gespickt. Der erste Spruch dieser Art fällt, als Arnold Schwarzenegger, der den gejagten Doppelagenten Karl Hauser spielt, seine vermeintliche Frau Lori erschießt. Dass diese gar nicht seine ihn wirklich liebende Frau, sondern nur eine auf ihn angesetzte Spionin ist, bekommt der Protagonist recht früh innerhalb des Films mit. In einem Schusswechsel bringt er sie schließlich um und kommentiert ihren Tod mit den Worten: „Betrachte das hier als Scheidung“ (Std. 1,05). In einer anderen Szene gegen Ende des Films wird Schwarzenegger von einem weiteren Widersacher gejagt, der in einem Kampf seine beiden Hände verliert und einen Abhang hinunterstürzt. Schwarzenegger nimmt die beiden abgetrennten Hände auf, wirft sie ihm hinterher und kommentiert das: „Wir sehen uns auf der Party, Richter“ (Std. 1,36). Auch für den Oberbösewicht Cohaagen hat Schwarzenegger noch einen Spruch übrig. Dabei kämpfen Protagonist und Antagonist am Rande eines riesigen Kraftwerks, das zu explodieren droht. Als Cohaagen Schwarzenegger mit den Worten „Wir werden alle sterben“ konfrontiert, antwortet dieser nur „Du als Erstes“ und schubst anschließend den Bösewicht den Reaktor hinunter (Std. 1,38).

Ebenso in dieser Zeitspanne ist auch eine Szene aus dem Film *Im Jahr des Drachen* (1985) angesiedelt. In einer Szene stürmt Mickey Rourke in eine Bar, in der er den Bösewicht Tai und dessen asiatische Komplizin vermutet. Entdeckt vom New Yorker Polizisten fliehen sie aus der Bar, werden jedoch von Rourke verfolgt. Während Tai entkommen kann, bietet sich für Rourke ein Schussfeld auf die Komplizin. Schwer verletzt und blutend am Boden liegend begibt sich Rourke zu der Asiatin und äußert dabei süffisant grinsend: „Du wirst krepieren, Lotusblüte“ (Std. 1,50).

In den 1990er Jahren nimmt die Konzentration an gewaltverherrlichenden One-Linern dann etwas ab, was sowohl die Anzahl der Filme betrifft, die derlei Artikulationen aufweisen, als auch die Anzahl der Sprüche selbst innerhalb eines Films. In *Air Force One* schmeißt Harrison Ford einen Terroristen aus eben jenem titelgebenden Flugzeug, wobei er ihm einen „guten Flug“ wünscht (Std. 1,35). In *Matrix* (1999) hält ein feindlicher Agent dem Protagonisten Neo eine Waffe an den Kopf und sagt, kurz bevor er

abdrücken will: „Nur ein Mensch ...!“. Woraufhin für den Agenten überraschenderweise Trinity, die Komplizin Neos, ihrerseits dem Agenten eine Waffe an den Kopf hält und sagt: „Nur ein Agent ...!“ und ihn erschießt (Std. 1,42). Die letzte Szene entstammt dem Film *Mission: Impossible* (1997). Darin schaltet Hauptdarsteller Cruise in einer Endkampfszene einen kurz über Cruise schwebenden Hubschrauber aus, in dem sich Oberbösewicht Jon Voight befindet. Cruise kommentiert gegenüber Voight seine letzten Gewalttätigkeiten, indem er ihm einer Art zweifarbigen Explosionskaugummi vor Augen hält und süffisant zu Wort gibt: „Rote Seite, grüne Seite!“, beide Kaugummien anschließend zusammendrückt und an den Hubschrauber heftet, der durch die anschließende Explosion abstürzt (Std. 1,38).

Auf diesem vergleichsweise niedrigen Niveau befinden sich Filme der letzten Jahre des Untersuchungszeitraums. Auffallend ist zunächst, dass sämtliche untersuchten Folgefilme bis auf die Ausnahme *Stirb Langsam 4.0* keine oder vergleichsweise wenige solche Szenen beinhalten. Weder in *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* (2009) noch in *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* (2011) findet sich auch nur eine einzige solche Szene, obwohl sowohl die Schauspieler als auch das Szenario im Grunde dieselben geblieben sind. Auch im Falle von *Total Recall* (2012) gibt es bei der Neuauflage anstelle von drei recht massiven Sprüchen nur noch einen einzigen: Als Schwarzeneggers Nachfolger Colin Farrell seinen Gegenspieler Cohaan am Ende des Films umbringt, kommentiert er dies mit den Worten: „Grüßen Sie meine Frau von mir“, welche kurz zuvor im Kampf mit Farrell gestorben ist (Std. 1,39).

Doch wie eingangs erwähnt, verschwinden diese Sprüche auch in den letzten Jahren nicht. So kommentiert Bruce Willis in *Stirb Langsam 4.0* den Tod seiner Häscher etwa genauso oft wie im ersten Teil der Reihe, und auch in *Iron Man* aus dem Jahr 2008 gibt es zwei solche Szenen. Zum einen handelt es sich um eine Szene zu Beginn des Films. Der erfolgreiche Milliardär und Rüstungshersteller Tony Stark wird dabei auf einer Geschäftsreise in Afghanistan von Terroristen entführt. Eingeschlossen in einer Höhle gelingt es ihm jedoch eine Art eiserne Roboterrüstung zu bauen, mit der er vor feindlichen Angriffen geschützt ist und seinerseits über viel Feuerkraft verfügt. Als er nach Fertigstellung der Rüstung die Höhle verlässt, warten am Ausgang bereits mehrere bewaffnete Terroristen auf ihn, die umgehend das Feuer eröffnen. Die Schüsse verursachen jedoch keinen Schaden – zu dick ist die Panzerung des Anzugs. Nachdem

Stark diese erste Angriffswelle über sich hat ergehen lassen, und die Waffen der Terroristen verstummen, ruft er ihnen entgegen: „So, jetzt bin ich dran!“ (Std. 0,36). Anschließend nimmt er die Terroristen unter heftigen Beschuss. Die zweite Szene ereignet sich gegen Ende des Films. Hierin wird Iron Man von einem anderen Mann in einer Rüstung, Iron Monger, attackiert. Da Iron Man seinem Gegner unterlegen ist, greift er zu einer List. Er fliegt mit seinem Anzug Richtung Stratosphäre. Iron Monger folgt ihm. Doch je höher die beiden Eisenmänner kommen, desto mehr macht ihren Anzügen die Kälte zu schaffen. Die eisernen Rüstungen beginnen einzufrieren. Die elektronischen Systeme fallen aus. Dass diese Komplikationen in großer Höhe auftreten können, hat Iron Man selber in einem Testflug mit seinem Anzug herausgefunden (ab Std. 0,59). Iron Monger weiß von diesem Problem nichts. Und so fragt Iron Man, nachdem der Anzug seines Gegners in mehreren Kilometern Höhe fast vollständig eingefroren ist, süffisant: „Und, wie hast du das Problem mit dem Eis gelöst?“ (Std. 1,41). Anschließend schlägt er ihn auf den Kopf, und Monger trudelt bewegungsunfähig Richtung Boden hinunter.

#### **6.1.5 Zwischenfazit**

Zusammenfassend kann für dieses Kapitel Folgendes festgehalten werden: Im Hinblick auf die Dimension der Gewalt unterscheiden sich die hier untersuchten Actionfilme teils sehr. Auffallend ist, dass diese Varianz recht eindeutig entlang klarer Zeitabschnitte erfolgt. Der Zeitraum der 1980er Jahre bis um das Jahr 1990 kann als jene Epoche ausgemacht werden, in der Gewalt am häufigsten als Mittel zur Konfliktlösung dient. Sind Menschen eingesperrt, ist ein mächtiger Schatz entwendet, ein gefährliches Flugzeug gebaut oder ein Mafiasyndikat noch nicht gefasst, hilft aktives gewaltbereites Vorgehen zur Lösung des Problems beizutragen. Dabei wird die Dringlichkeit oder Notwendigkeit dieser Hilfe entweder erst gar nicht thematisiert oder nicht hinreichend begründet. Es gilt, Situationen, die möglicherweise zu (weiterer) Gewalt seitens des Antagonisten führen können, bereits frühzeitig mit Gewalt zu bekämpfen. Durch die mangelnden Beschreibungen, die einen tatsächlichen und unmittelbar bevorstehenden Schaden der Antagonisten an Dritte nahelegen, ergibt sich im Umkehrschluss eine Botschaft, die das radikale Gegenteil eines Gewaltverzichts ist.

Hinzu kommt, dass auch in Teilen der einzelnen Kampfhandlungen zu eben jenem Mittel der Prävention gegriffen wird. Bevor der Protagonist durch einen Hubschrauber erspäht wird (*Firefox*), ein Wachposten ihn ortet (*Rambo 2 – der Auftrag* und *Robin Hood – König der Diebe*) oder gar nur Ärzte Soldaten alarmieren können (*Die Totale*

*Erinnerung – Total Recall*), gilt es, diese Gefahrenquellen auszuschalten und zwar auf dem nachhaltigsten Weg, den es überhaupt nur gibt, nämlich durch den Tod. Immerhin ginge es – salopp gesprochen – noch deutlich schlimmer. So setzen die Protagonisten nie Gewalt ein, um sich beispielsweise persönlich zu bereichern. Auch werden die Hauptdarsteller zumindest in einigen Filmen auf verschiedenste Weise mehr oder weniger stark sanktioniert – wenngleich diese Sanktionen keinen nachhaltigen Einfluss auf den grundlegenden Ausgang des Films haben. Jedoch gibt es auch in den 1980er Jahren Filme, die sowohl in Hinsicht auf die allgemeinen Gewaltmotive als auch in Bezug auf die einzelnen Kampfszenen durchaus passiv ausgelegt sind. Im Falle von *Stirb Langsam* wird diese Passivität der Gewalt jedoch durch den hohen Anteil gewaltverherrlichender Sprüche aufgehoben. Überhaupt stellen die 1980er Jahre gleichsam jenen Zeitraum dar, in dem die Gewaltanwendung noch am häufigsten mit einem lässigen Spruch seitens des Protagonisten untermauert wird.

In den folgenden Jahren bis zum Ende des Untersuchungszeitraums verzichteten die Protagonisten zunehmend auf eine aktive Gewaltanwendung. Gerade in den letzten Untersuchungsjahren befinden sich die Protagonisten viel häufiger in einer Position der Selbstverteidigung. Sie sind eher Opfer als Täter. Es ist schon beinahe skurril, dass die Anwendung eines gewalttätigen Präventivschlags wie im Falle von *Avatar – Aufbruch nach Pandora* nun von der Seite der Antagonisten her erfolgt, war doch eben jenes Vorgehen das Mittel der Wahl der Protagonisten in den 1980er Jahren. Dennoch gibt es auch innerhalb dieser passiven Grundmuster Kampfhandlungen, die präventiv ausgeführte Gewalt als lohnenswertes Mittel im Kampf gegen Feinde darstellen. Auch ein starker oder gar vollständiger Rückgang der gewaltverherrlichenden One-Liner ist nicht festzustellen, welche sowohl in den 1990er als auch in den 2010er Jahren immer noch Bestandteile der Actionfilme sind.

Zuletzt sei angemerkt, dass bis auf eben jene One-Liner, die oftmals mit einer Freude des Protagonisten sowie dem generellen Erfolg einhergingen, nicht noch zusätzliche Belohnungen im Zusammenhang von (aktiven) Gewaltanwendungen zu verzeichnen waren. So wurde der Held durch den Mord an einem Bösewicht nicht noch durch seinen Komplizen gelobt oder gar für sein Vorgehen ausgezeichnet. Auch gab es mit Ausnahme des Films *Robin Hood – König der Diebe* keinerlei Szenen, in denen er Protagonist konkret für ein Vorgehen aktiver Gewalt plädiert hat. Auf der anderen Seite wird ein aktives, gewaltbereites Handeln zuweilen selten sanktioniert. Auch einen Kameraden, der den Protagonisten in der einen oder anderen aktiven Szene auf



dessen rücksichtsloses Verhalten aufmerksam macht, gibt es selbst in der letzten Untersuchungsphase genauso wenig wie die Diskussion um alternative Konfliktlösungsmöglichkeiten – wenngleich letztere Option womöglich das ganze Genre ad absurdum führen würde.

## **6.2 Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen**

Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit der Darstellung des Sozialkapitals in den Actionfilmen. Untersucht wird hierbei insbesondere, ob es lediglich einen Protagonisten gibt, der in der Lage ist, die Probleme allein zu lösen. Oder fungiert er mehr gemeinschaftlich als Teil eines Teams, oder ist er zwingend auf die Hilfe anderer angewiesen? Auch Fragen des Vertrauens oder Misstrauens, die als Grundvoraussetzung des Sozialkapitals dienen, werden hierbei untersucht. Um es auf den Kern zu bringen: Bringt Hollywood eher den einsamen Wolf oder den Teamplayer auf die Leinwand?

### **6.2.1 Häufige Alleingänge von 1980 bis 1990**

Analog zum Gewaltaspekt lässt sich auch bei dieser Kategorie festhalten, dass die 1980er einen Tiefpunkt dieser zivilgesellschaftlichen Tugend darstellen.

Im Falle des zweiten Teils der *Superman*-Reihe von 1980, *Superman 2 – Allein gegen alle*, hätte es nicht einmal der Analyse des gesamten Films bedurft, wurde doch die Botschaft dem Zuschauer bereits im Untertitel nahegebracht: Eben „allein“ stellt sich der Protagonist den Herausforderungen. So bewahrt er den Eiffelturm vor dem Einsturz (ab Std. 0,11), rettet ein Kind vor dem Ertrinken (ab Std. 0,38) oder schützt Menschen vor einem explodierenden Tanklastern (ab Std. 1,33). Allein schafft Superman es auch, sich gegen die Übermacht dreier Bösewichte durchzusetzen, die ebenso wie Superman vom Planeten Krypton auf die Erde gekommen sind. Mit dem Unterschied, dass diese drei Antagonisten unter der Führung des sogenannten General Zod die Erde unterwerfen wollen. Folgende Szene spielt sich gegen Ende des Films ab. Die drei Bösewichte nehmen Supermans Freundin Lois Lane gefangen und bringen sie in eine Höhle. Superman, der von der Entführung erfährt, macht sich auf den Weg, Lois zu befreien. Dort angekommen beschießen ihn die Antagonisten mit Laserstrahlen, denen sich der Protagonist nur schwerlich erwehren kann. Superman, er hat offenbar Schmerzen, weicht vor dem Laser zurück, sein Kopf färbt sich rot. Die Situation scheint aussichtslos, Superman geschlagen, stünde nicht Lois Lane unmittelbar neben dem Anführer der Bösewichte. Sie ist weder gefesselt, noch wird sie anderweitig in Schach

gehalten. Die Bösewichte selber sind abgelenkt und konzentrieren sich darauf, Superman weiterhin mit ihren Laserstrahlen zu malträtieren. Es ist somit alles bereit für die folgende Szene: Lois Lane tritt gegen das Schienbein des Bösewichts. Dieser ist daraufhin kurzzeitig abgelenkt und lässt von Superman ab, um sich Lois Lane anzunehmen. Superman nutzt die Gunst dieses Moments, um in einem letzten Kraftakt die Bösewichte anzugreifen. So oder so ähnlich könnte der finale Kampf enden. Doch nichts dergleichen passiert. Schließlich lautet der Untertitel des Films „Allein gegen alle“ und nicht etwa „Meistens allein gegen alle“. Folglich steht Lois Lane im Film regungslos neben den Bösewichten. Superman kann die Laserstrahlen jedoch abwehren und auf die Bösewichte zurückwerfen (ab Std. 1,42). Anschließend gelingt es dem Protagonisten, den Anführer der Bösewichte zu überfältigen und hält ihn im Schwitzkasten. Doch auch dieser Versuch, der Schurken Herr zu werden, scheitert, weil die übrigen Bösewichte ihrerseits Lois als Geisel nehmen und sie umzubringen drohen (ab Std. 1,45). Nicht nur, dass die weibliche Hauptdarstellerin sich als wenig hilfreich erweist, verursacht sie auch noch weitere Probleme. Doch letztlich kann Superman auch diese verwickelte Lage meistern, schaltet die Bösewichte aus, rettet Lois Lane und die Welt.

Weitestgehend auf eigene Faust handeln auch andere Protagonisten aus Actionfilmen dieser Zeit. So etwa Bruce Willis, alias John McClane, in *Stirb Langsam* (1988). Bis auf eine einzige Szene gegen Ende des Films geht er stets allein und ohne die Hilfe anderer gegen die Antagonisten vor.<sup>68</sup> Dabei bringt er diverse Gegenspieler um, die ihm nachstellen (ab Std. 0,35, ab Std. 0,55, ab Std. 1,48). Oder er kann die Geiseln (ab Std. 1,52) und schließlich seine Frau (ab Std. 1,56) aus den Fängen der Terroristen retten. Auffallend ist, dass die Hilfe, die der Protagonist bekommt, ihm das Leben noch schwerer macht, als es schon ist. So greift in einer Szene eine Spezialeinheit der Polizei das von den Terroristen besetzte Hochhaus an. Da die Polizisten auf zu großen Widerstand stoßen, gehen sie dazu über, mit einem Panzerwagen anzurücken. Dieser wird jedoch von den Terroristen mit Panzerabwehrraketen beschossen, weshalb sich Willis in einem gewagten Manöver dazu entschließt, die Terroristen anzugreifen und den Polizisten den Rückzug zu ermöglichen (ab Std. 1,14). Ganz ähnlich verhält es sich in einer Szene gegen Ende des Films: Nachdem die Terroristen alle Geiseln auf das Dach

---

<sup>68</sup> In dieser Szene rettet ein Polizist John McClane vor einem heranstürmenden Terroristen (ab Std. 1,24).

eines Hochhauses gebracht haben, eilt ein Hubschrauber des FBI herbei, um die Terroristen von der Luft aus zu bekämpfen. Da das FBI jedoch nicht zwischen Freund und Feind unterscheiden kann, nehmen die Agenten anstelle der Terroristen Willis unter Beschuss, der sich dadurch mit einem weiteren Problem konfrontiert sieht (ab Std. 1,50).

Eher problemschaffend als problemlösend stellt sich auch Miriam in *Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes* (1981) heraus, die den Protagonisten Henry Jones vor allem in der ersten Hälfte des Films begleitet. Doch anstelle Indiana Jones in brenzligen Situationen zu helfen oder ihn gar zu retten, entpuppt sich seine Ex-Frau oftmals als wenig nützliche Partnerin. So verweigert sie beispielsweise gleich zu Beginn des Films die Kooperation mit Indiana Jones, indem sie ihm ein Amulett nicht aushändigt, das Indiana Jones bei der Suche nach dem Schatz benötigt (ab Std. 0,25). Anschließend wird sie von den Nazis gefangen genommen, was Indiana Jones' Plan zur Suche nach dem Artefakt behindert, da er neben der Schatzsuche nun auch noch Miriam befreien muss. Zuletzt zögert sie Indiana Jones' Flucht aus einem unterirdischen Gefängnis hinaus, da sie – umgeben von Flammen – zunächst von Jones befreit werden muss, ehe die beiden aus dem Gefängnis entkommen können (ab Std. 1,08). Immerhin kommt eine Kooperation zwischen den beiden Protagonisten in einer Szene zu Stande, in der die Schatzjäger ein Flugzeug sabotieren, mit dem das historische Artefakt von den Antagonisten weggeflogen werden soll. Verwickelt in einen Faustkampf mit einem Hünen von Flugzeugmechaniker muss Indiana Jones mit ansehen, wie ein Truppentransporter mit einem Dutzend bewaffneter Nazis anrückt. Miriam kann das Eingreifen der Soldaten jedoch abwenden, indem sie mit Hilfe eines Bordgeschützes des Flugzeugs den Lkw unter Beschuss nimmt und somit Indiana Jones aus der Klemme hilft (ab Std. 1,15). Diese Szene des gemeinschaftlichen, kooperativen Handelns bleibt jedoch die einzige im gesamten Film. Fortan ist es wieder Harrison Ford allein, der sich den Problemen stellt, das historische Artefakt zurückzuerobern. Sei es, dass er allein einen Konvoi überfällt, der dabei ist, den historischen Schatz abzutransportieren (ab Std. 1,20), oder er ohne die Unterstützung anderer in einen U-Boot-Hafen der Nazis eindringt (ab Std. 1,34).

In der Manier des Einzelgängers schlägt sich auch Sylvester Stallone in *Rambo 2 – Der Auftrag* (1985) durch den vietnamesischen Dschungel. Zwar kämpft der Vietnamveteran kurzzeitig an der Seite einer Komplizin, doch stirbt diese im Verlauf des Films durch feindlichen Beschuss (ab Std. 1,01). Die erfolgreiche Befreiung der inhaftierten

amerikanischen Kriegsgefangenen, um die es im Film hauptsächlich geht, sowie einen finalen Hubschrauberkampf gegen Ende des Films (ab Std. 1,14) erledigt Rambo allein. Zu diesen einzelgängerischen Aktionen kommt hinzu, dass in dem Actionstreifen auch Botschaften des Misstrauens transportiert werden. Diese eher menschenverachtende Einstellung macht der Protagonist gleich zu Beginn des Films in einer Unterredung mit dem ihm vorgesetzten Colonel deutlich. Hierbei sagt Rambo, dass er keinem Menschen mehr traue, nicht einmal dem Militär, von dem er sich seit dem Vietnamkrieg im Stich gelassen fühle (ab Std. 0,12). Widerlegt wird diese misstrauische Einstellung im Film nicht. Im Gegenteil: Als Rambo mit einem Teil der Geiseln aus dem Lager flieht und einen amerikanischen Hubschrauber zur Unterstützung anfordert, wird dieser vom oberbefehlshabenden Offizier wieder zurückbeordert. Rambo und die Geiseln werden im Stich gelassen (ab Std. 0,42). Noch stärker stützen Rambo allerdings in seiner misstrauenden Haltung zwei andere Szenen. Als er zusammen mit einer Komplizin, Co Bao, einen Fluss überqueren möchte, benötigen die beiden die Hilfe von Piraten und deren Boot (ab Std. 0,19). Rambos Komplizin versichert ihm, dass man den Leuten trauen könne, sofern man die Piraten für die Flussüberquerung hinreichend bezahlt. Die Piraten bringen Co Bao und Rambo also ohne Zwischenfälle über den Fluss. Als die beiden Protagonisten auch auf der Rückfahrt wieder die Dienste der Piraten in Anspruch nehmen müssen, gehen diese jedoch dazu über auf Rambo und Co Bao zu schießen, was Rambo nach einer erfolgreichen Verteidigung gegen die Piraten mit den Worten „Wir sind verraten worden“ kommentiert (Std. 0,36).

Ein ähnliches Misstrauen schürt auch *Conan, der Barbar* aus dem Jahr 1982. Gleich zu Beginn des Films erzählt hierbei ein Sprecher aus dem Off, der vermutlich Conans Vater ist, mit ruhiger wie tiefer Stimme eine Geschichte über Götter, Waffen und Schwerter. Dabei führt der Sprecher gegen Ende der Geschichte an: „Du musst das Geheimnis des Stahls enträtseln, Conan. Du musst seine Regeln lernen. Und du darfst niemandem, niemandem auf dieser Welt dein Vertrauen schenken. Du darfst weder Männern noch Frauen noch Tieren vertrauen. Nur dem Schwert kannst du vertrauen“ (ab Std. 0,01). Doch von dieser eindringlichen, etwa drei Minuten dauernden Rede, löst sich der Film inhaltlich weitestgehend. Zwar ergeben sich fortan keinerlei Szenen, in denen Conan oder ein anderer Mitstreiter an das Vertrauen appelliert. Jedoch ist der Protagonist in späteren Szenen durchaus zur Kooperation mit anderen Protagonisten wie dem Krieger Subotai oder der Magierin Valeria bereit, mit denen er gemeinsam gegen den Oberbösewicht Thulsa Doom vorgeht (ab Std. 1,24) oder sich gemeinsam

gegen die Angreifer verteidigt (ab Std. 1,40). Auch wird Conan in der Szene des Überfalls einmal so schwer verletzt, dass er eine Komplizin benötigt, die ihm ein neues Leben schenkt (ab Std. 1,45).

Ebenso ambivalent stellt sich *Firefox* aus dem Jahr 1982 dar. Zum einen besitzt der Film starke Momente alleinigen Handelns. Vor allem gegen Ende des Films ist der Vietnamveteran Clint Eastwood weitestgehend auf sich allein gestellt und bestreitet ohne Hilfe anderer mit seinem Jagdflugzeug drei Luftkämpfe (ab Std. 1,28, ab Std. 1,31, ab Std. 1,48). Um jedoch das sowjetische Flugzeug namens Firefox überhaupt erst einmal aus der Hand der Sowjets entwenden zu können, wird ihm die umfangreiche Hilfe einiger amerikanischer Agenten und Doppelagenten zuteil. Zum einen helfen diese ihm, ein sicheres Versteck in Moskau zu finden, und bewahren ihn darüber hinaus in zwei Szenen davor, vom russischen KGB festgenommen zu werden (ab Std. 0,28, ab Std. 0,42). So geben ihm die befreundeten Agenten beispielsweise in einer Szene, die in einer Moskauer U-Bahn-Station spielt, Anweisungen, wie er sich zu verhalten habe, um an den KGB-Agenten vorbeizukommen. Zu einem späteren Zeitpunkt des Films fliegt Eastwoods Tarnung hingegen auf. Nach einer rasanten Verfolgungsjagd auf den Straßen Russlands kommt es schließlich zu einem Showdown. Die sowjetischen Agenten können das Auto von Eastwood und seinen Begleitern stellen, woraufhin sich ein amerikanischer Agent einen Schusswechsel mit den Verfolgern liefert. Eastwood gelingt dadurch die Flucht. In beiden Szenen wirkt Eastwood hilflos und von den Ereignissen getrieben. Nicht er ist es, der die Ideen zur Problemlösung entwickelt, sondern es sind seine Begleiter. Sie geben dem Protagonisten Anweisungen, wie er sich zu verhalten hat. Sie sind es, die handeln. Schließlich schafft es Eastwood mit Hilfe der amerikanischen Agenten zum sowjetischen Luftwaffenstützpunkt. Doch dort angekommen, ist er ebenfalls auch die Hilfe anderer angewiesen. Denn Eastwood stürmt nicht etwa einen Hangar, tötet alle Wachposten, um anschließend mit der Firefox zu türmen. Vielmehr sind es abermals seine amerikanischen Kombattanten, die ein Ablenkungsmanöver starten, damit Eastwood weitgehend unbehelligt die Firefox starten kann (ab Std. 1,05). Was das Bild der Kooperation hingegen wieder stark trübt, sind zwei Dinge: Zum einen bezahlt jeder von Eastwoods Helfern mit seinem Leben. So sterben sowohl die amerikanischen Agenten, die Eastwood zum sowjetischen Stützpunkt bringen, als auch die Doppelagenten vor Ort. Kooperation und Unterstützung wird sanktioniert. Auf der anderen Seite steht jedoch die Belohnung, die sich

durch den Erfolg der Gesamtoperation ergibt. Schließlich wird das Flugzeug erfolgreich vom Luftwaffenstützpunkt entwendet. Gravierender wiegt hingegen die Tatsache, dass es Eastwood allein ist, der die Anerkennung für seine Taten erfährt. So kommentiert der befehlshabende Offizier unter frenetischem Jubel der anderen Offiziere den Diebstahl des Flugzeugs mit den Worten: „Er hat es tatsächlich geschafft!“ (Std. 1,17). Eine Würdigung der Leistung der anderen Agenten, die diesen Coup überhaupt erst möglich gemacht haben, bleibt hingegen völlig aus. Allein „er“, also Eastwood, ist der Hauptverantwortliche.

### **6.2.2 Mehr Gemeinsinn aber auch mehr Verrat von 1990 bis 2005**

Spätestens ab dem Jahr 1990, und somit ganz analog zu den Befunden des Gewaltaspekts, stellt sich eine etwa fünfzehn Jahre währende Übergangsphase ein. Diese ist davon geprägt, dass die Protagonisten in diesen Filmen selten ohne die Kooperation, die Unterstützung oder die Hilfe anderer auskommen. Auf der anderen Seite sind einzelne Szenen innerhalb der Filme immer noch von dem Handeln einzelner Personen geprägt, die teilweise mit einer starken Helden- und weniger Gruppenverehrung einhergehen. Man kann also durchaus von einer eher ambivalenten Epoche im Hinblick auf die Ausprägungen des Sozialkapitals sprechen. Gleichzeitig, und dies ist ein Befund, der in den 1980er Jahren noch nicht so stark ausgeprägt war, gibt es einen starken Anstieg an Misstrauen bzw. der Sanktionierung von vertrauensvollen Handlungen. War es in den 1980er Jahren mit *Rambo 2 – Der Auftrag* (und mit Abstrichen *Conan, der Barbar*) lediglich ein Film, der Botschaften des Misstrauens hervorbrachte, gibt es in diesem Zeitraum eine ganze Reihe von Filmen mit derartigen Darstellungen.

Am besten lässt sich die ambivalente Darstellungsweise von Gemeinsinn und Heldenverehrung, gespickt mit Botschaften des Misstrauens im Falle des Films *Matrix* aus dem Jahr 1999 beschreiben. Keanu Reeves, welcher ein einfaches wie unaufgeregtes Leben führt, trifft eines Tages auf auf Morpheus und Trinity, die dem Protagonisten eröffnet, dass sein Leben, wie er es kennt, nur eine Scheinwelt sei. In Wirklichkeit ist die Erde in einem jahrelangen Kampf gegen die Maschinen vollständig zerstört worden. Fortan dienen die Menschen nur noch als Energiequelle für die Maschinen und sind an Computer angeschlossen, welche ihnen ihr Leben in die Köpfe hineinprojiziert. Lediglich ein paar hundert Menschen wurden noch nicht von den Maschinen versklavt. Sie verstecken sich hunderte Kilometer unter der Erde in einer Stadt namens Zion vor den Maschinen. Anführer Morpheus bittet Neo darum, sich der Widerstandsbewegung anzuschließen. Neo stimmt zu, und findet sich anschließend in einer Art

Hovercraft-Gleiter wieder, welcher im Erdinneren seine Bahnen zieht. Warum Morpheus gerade ihn ausgesucht hat, weiß der Protagonist zunächst nicht. Nur der Zuschauer erfährt es. Neo ist in den Augen von Morpheus der Auserwählte, der mit seiner übernatürlichen Kraft die Herrschaft der Maschinen beenden kann. Neo weiß jedoch zu Beginn des Films nichts von seinen Kräften, die sich erst – so die Hoffnung der Rebellen – im Laufe seiner Entwicklung offenbaren wird. Der Protagonist befindet sich folglich erst einmal in der Rolle des Schülers. So werden ihm diverse Kampftechniken beigebracht, um gegen Agenten des Maschinenimperiums bestehen zu können. Er ist abhängig von der Gunst und den Fähigkeiten seiner Lehrer, denen er sich unterordnet und deren Befehle er bereitwillig befolgt. Der Protagonist ist somit nicht jemand, der alles weiß oder alles kann. Er ist zunächst hilflos. Im Verlauf des Films wird er jedoch zunehmend stärker. Doch auch dann lässt der Film seinen Protagonisten nicht allein auf die Gegner los, sondern setzt immer auf ein kooperatives, gemeinschaftliches Vorgehen der gesamten Gruppe. Es sind also nicht Neo, Morpheus oder die Komplizin Trinity allein, die sich auf die gefährliche Mission in die Matrix wagen, sondern stets ein Verbund von mindestens zwei Mitstreitern, die von einem im Hintergrund agierenden sogenannten Operator unterstützt werden. Kommt es innerhalb dieser gemeinschaftlichen Aktionen zu einer Auseinandersetzung mit den feindlichen Agenten, so kämpfen die Rebellen immer gemeinsam gegen die teils übermächtigen Agenten. Sei es, als Agenten die Gruppe in einem Lagerhaus aufspüren, wobei Neo droht erschossen zu werden, Morpheus ihn jedoch rettet (ab Std. 1,16), als der Operator Trinity und Neo in letzter Sekunde zu Hilfe eilt, bevor diese erschossen werden (ab Std. 1,26), oder als Neo Trinity vor dem Tod rettet (ab Std. 1,48) – und umgekehrt (ab Std. 1,58). Es gibt nahezu keine Problemlage, die ein Protagonist allein und ohne das Zutun anderer bewältigen kann. Auch in einer Szene, in der sich Neo stark genug fühlt, den mittlerweile von den Maschinenagenten entführten Morpheus auf eigene Faust zu retten, wird er von der Kameradin Trinity gebremst, die auf ihn einredet: „Wenn du Morpheus wirklich retten willst, dann glaube ich, dass du meine Hilfe brauchst“ (Std. 1,33). Diese auf Gemeinschaftlichkeit und Kooperation basierenden Handlungen, welcher der Film den Protagonisten zuschreibt, werden jedoch durch eine recht einfache Heldenverehrung aufgelöst. Denn Neo ist nicht nur Teil des Teams oder ein besonders wichtiger, er ist der Auserwählte. Zwar muss und kann ihn das Team ausbilden, doch die Tyrannei der Maschinen kann weder Morpheus noch Trinity, noch jemand anders, beenden. „Er allein soll die Welt retten“, fasst es Morpheus zusammen (Std. 0,53).

Protagonisten wie Antagonisten werden auch keinesfalls müde, Neo als Auserwählten zu bezeichnen. Unzählige Male taucht allein das Wort „der Auserwählte“ im Zusammenhang mit Neo auf. Und so ist es schließlich auch der Auserwählte, der sich in einem finalen Kampf drei Agenten stellt, seine übernatürlichen Kräfte entfaltet und den Sieg der Menschen gegen die Maschinen besiegelt (ab Std. 2,01). Daneben spielt auch der Verrat in dem Film eine Rolle. Konkret geht es um ein Mitglied namens Cypher, einen Mann, der seit jeher Morpheus' Crew angehört und an der Seite der Widerstandsbewegung gegen die Maschinen kämpft. In einem Gespräch mit einem feindlichen Agenten bekundet Cypher jedoch, dass er das Leben unter der Erde satt habe und viel lieber in der virtuellen Realität leben möchte, selbst wenn dies nur eine Projektion sei (ab Std. 1,01). Im Gegenzug fordern die Maschinenagenten, dass Cypher ihnen den Aufenthaltsort von Neo und dessen Mannschaft verrät, sobald sich das Team wieder in der Matrix, also der Scheinwelt, befindet. Cypher willigt ein. Als das Team dann ab etwa der Mitte des Films einen Ausflug in die Matrix macht, gibt der Verräter den Standort an die Agenten weiter, welche den Rebellen auflauern. In einem Feuergefecht werden insgesamt drei Widerstandskämpfer getötet. Darüber hinaus wird Morpheus von den Agenten gefangen genommen (ab Std. 1,15). Cypher selbst wird zwar anschließend durch ein anderes Crewmitglied erschossen, jedoch hat er die Rebellen durch seinen Verrat an Morpheus und Neo empfindlich geschwächt.

Vom Grundmuster ganz ähnlich ist auch *Mission: Impossible* aus dem Jahr 1996 angelegt. Auch dieser Streifen ist davon geprägt, dass er prinzipiell auf die Kooperation der Gemeinschaft bei einer gleichzeitig starken Hervorhebung des Einzelnen setzt. In Abgrenzung zu Filmen der 1980er Jahre ist die Entwicklung hin zu einem Mehr an Gemeinschaft hierbei umso auffälliger, als dass es zu Beginn des Films gar kein Team gibt. Denn Tom Cruise, der den Agenten Ethan Hunt spielt, findet sich zunächst ohne ein einsatzbereites Team wieder. Lediglich er und eine Kameradin konnten einer Reihe von Anschlägen auf die Mission-Impossible-Crew entkommen (ab Std. 0,08). Alle anderen Agenten sind tot. Trotzdem will sich Cruise daranmachen, den Mörder seiner Kameraden ausfindig zu machen und im Zuge dessen einen wichtigen Koffer mit Informationen sicherzustellen. Obwohl der Protagonist offenbar enorm gut ausgebildet ist, scheint er sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen. „Wir brauchen Hilfe!“, äußert er gegenüber seiner Komplizin und rekrutiert im Folgenden zwei weitere Mitglieder, mit denen er die künftigen Operationen bestreiten will (Std. 0,48). Diese wer-



den dann kooperativ erledigt. Sei es, dass Cruise bei dem Überfall auf die CIA-Zentrale in Langley mit einer Komplizin die Sicherheitssysteme des Gebäudes lahmlegt, was Cruise den Einstieg in einen Tresorraum erleichtert (ab Std. 0,52), oder er in diesem schwebend von einem anderen Komplizen an einem Seil festgehalten wird, damit er nicht zu Boden fällt und nicht den Alarm auslöst (ab Std. 0,57). Doch letztendlich ist Cruise derjenige, welcher in einem perfekt choreografierten, akrobatischen Akt minutenlang dicht über dem Tresorboden schwebt, um das Dokument zu entwenden. Den Seilhalter sieht man hingegen nur einige Sekunden, eben jenes Seil halten. Dies scheint zwar auch schwierig zu sein, immerhin schwitzt dieser Komplize heftig, jedoch ist es im Hinblick auf den Anspruch und die Komplexität der Aufgabe von Cruise eine vergleichsweise simple Arbeit. Dass seine Komplizen auch mehr den Status von Mitläufern haben, wird auch dadurch unterstrichen, dass Cruise ihnen nach der erfolgreichen Beendigung der Missionen keinerlei Tribut zollt. Zwar wird im Vergleich zum Film *Firefox* auch nicht nur dem Protagonisten das Lob zuteil, aber eben auch nicht der Gemeinschaftsleistung. Vor allem aber ist Ethan Hunt auch derjenige, welcher den letzten Kampf auf einem fahrenden Zug gegen einen feindlichen Hubschrauber erfolgreich bestreitet, und zwar allein und ohne jegliche Hilfe (ab Std. 1,37). Darüber hinaus thematisiert auch dieser Film Misstrauen – und dies sogar noch ausgeprägter als im Falle von *Matrix*. Denn anders im Sci-Fi-Action-Epos von 1999 wird der Vertrauensbruch in *Mission: Impossible* nicht nur an einer kleinen Szene festgemacht, sondern ist der dramaturgische Kernbestandteil des Films. Der Verräter Cypher hat im Falle von *Matrix* eine eher unbedeutende Nebenrolle eingenommen, die wenig Auswirkung auf den Verlauf des Films hatte. Zwar hat er sein Team an die Agenten verraten, doch letztlich ging es dem Team rund um Morpheus darum, die Maschinenherrschaft zu stoppen. Cypher war daher ein kurzzeitiges Übel auf dem Weg zu einem höheren Ziel. Gleiches gilt auch für Franz Krieger, einen Mitstreiter (den Seilhalter) aus Cruises Team. Auch dieser entpuppt sich gegen Ende des Films für Cruise überraschend als Verräter. Ungleich schwerer im Vergleich zu *Matrix* wiegt jedoch die Tatsache, dass sich der ehemalige Leiter der Mission-Impossible-Organisation als Oberbösewicht des Films herausstellt. Zu Beginn des Films leitet dieser noch die gescheiterte Operation in Prag und hat hierin recht viel Screenshot. Immer wieder wird Voight in diesem Anfangskapitel eingeblendet, wie er Cruise und seinen Agenten per Funk Anweisungen gibt. Er fiebert mit seinen Agenten mit und zeigt sich bestürzt, wenn diese ihr Leben lassen. Wie viele seiner anderen Agenten stirbt auch Voight scheinbar bei dieser

Mission durch einen Anschlag. Cruise selber ist vom Tod Voights anschließend sehr entsetzt, trauert um ihn, hat sogar Halluzinationen (ab Std. 0,36). Anders als Cypher im Falle von Matrix, der charakterlich wenig umrissen wird, kann Voight in Ansätzen einige Sympathien auf sich ziehen. Umso schwerer wiegt dann die Tatsache, dass er es ist, der hinter all den Morden und Anschlägen steckt, die Cruise im Folgenden versucht aufzuklären.

Die Thematik des „Friend or Foe“ ist ebenso ein zentrales Thema im Actionkrimi *Auf der Flucht* von 1993. Der von Harrison Ford gespielte renommierte Arzt Dr. Richard Kimble wird hierbei zu Unrecht des Mordes an seiner Frau beschuldigt und festgenommen. Auf dem Weg in ein Gefängnis hilft Ford jedoch der Zufall. Er kann aus dem Gefangenentransport entkommen und ist von nun an auf eben jener titelgebenden Flucht vor der Polizei. Glauben und Hilfe bringt Ford zu Beginn des Films niemand entgegen. Schließlich ist er ein verurteilter Mörder, nach dem öffentlich gefahndet wird. Die Beweislast gegen ihn ist erdrückend. In seiner Not wendet sich Ford an seinen Freund und Kollegen Dr. Charles Nichols, den er einige Male telefonisch kontaktiert, um an Geld und Informationen zu kommen (ab Std. 0,34). Nichols ist der Erste, der Ford hilft. Auch deckt Nichols Ford bei Verhören mit der Polizei und verschweigt unter anderem dessen Aufenthaltsort (ab Std. 1,01). Alles sieht bis gegen Ende des Films danach aus, dass Ford nur einen Freund hat, dem er trauen kann und der ihm Hilfe auf der Suche nach dem Mörder anbietet. Doch es kommt anders. Fords hartnäckige Ermittlungen ergeben nämlich, dass es eben jener Freund war, der seine Frau umbringen ließ. Hintergrund ist, dass Ford entdeckt hatte, dass Nichols Studien gefälscht hatte, um die Zulassung für ein profitables Medikament zu bekommen. Damit dieser Betrug nicht auffliegt, hängt Nichols dem Protagonisten einen Mord an, um ihn mundtot zu machen. Im Hinblick auf das gemeinschaftliche oder alleinige Vorgehen bleibt der Film ebenso wie die zwei zuvor angeführten Beispiele auf einem ambivalenten Niveau. Ford ist fast den gesamten Film auf sich allein gestellt und handelt in sämtlichen Szenen ohne die Hilfe anderer. So befreit er sich allein aus einem verunglückten Gefängnistransporter (ab Std. 0,15), entkommt auf der anschließenden Flucht der Polizei stets ohne die Hilfe anderer. Sei es, als ihm die Behörden in einem Kanalsystem nachstellen (ab Std. 0,35), ihn in einem Krankenhaus suchen (ab Std. 0,56) oder bei der Flucht aus dem Besucherraum eines Gefängnisses (ab Std. 1,14). Unterstrichen wird dieses einzelgängerische Vorgehen dann in einer Aussage einer mit Ford befreundeten Ärztin. Diese antwortet auf die Frage der Polizei, ob sie Ford bei seiner

Flucht geholfen hat oder beabsichtige dies zu tun: „Ja, ich würde ihm helfen. Aber er würde nie um Hilfe fragen. Das ist nicht seine Art“ (Std. 0,59). Doch nachdem der Film die Geschichte der Flucht erst anhand einer One-Man-Show abgehandelt hat, kippt das Bild leicht. Denn auf der Suche nach Beweisen seiner Unschuld ist Ford am Ende des Films dann doch auf die Hilfe anderer angewiesen, als er einen Krankenhausmitarbeiter darum bittet ihm ein Dokument auszuhändigen, welches seine Unschuld beweist (Std. 1,24). Auch benötigt er die Hilfe einer Ärztin, welche Blutspuren mikroskopiert, die Ford ebenso entlasten, worauf er ihr anschließend noch einen Kuss auf die Wange gibt (Std. 1,34).

Noch deutlicher vollzieht sich der Wandel vom Protagonisten, welcher allein für die Lösung des Problems Sorge trägt, hin zum Protagonisten, der der Unterstützung anderer bedarf, in *Air Force One* aus dem Jahr 1997. Darin entführt ein knappes Dutzend schwer bewaffneter Terroristen das titelgebende Flugzeug inklusive des Präsidenten, der ebenfalls von Harrison Ford gespielt wird. Sämtliche Insassen des Flugzeugs werden von den Terroristen gefangen genommen. Lediglich Ford kann entkommen. Als Folge dessen ist der Film in der ersten Hälfte auf das alleinige Handeln des amerikanischen Präsidenten zugeschnitten, der folglich allein der Problemlage Herr werden muss. Spätestens ab dem letzten Drittel bekommt der Einzelgänger Ford jedoch zunehmend Hilfe, die er dankend annimmt. Beispielsweise als ihm eine Sekretärin des Weißen Hauses, mit der er in Verbindung steht, die Möglichkeit zur Kontaktaufnahme mit einem Rettungsflugzeug empfiehlt, woraufhin Ford sagt: „Wenn das stimmt, mache ich Sie zur Postministerin“, und küsst sie anerkennend, als der Plan funktioniert hat (ab Std. 1,12). Ferner kommentiert er das beherzte Eingreifen eines zu Hilfe eilenden amerikanischen Jagdpiloten mit den Worten: „Danke für Ihre Hilfe“ (Std. 1,43). Oder er bedankt sich mit einem Salut bei einigen seiner Helfer, die ihn aus der *Air Force One* retten (Std. 1,52). Konterkariert wird die Phase des gemeinschaftlich-kooperativen Handelns jedoch abermals durch das Aufkommen einer Szene, in der der Präsident von seinen Vertrauten verraten und hintergangen wird. Gerade als sämtliche Terroristen geschlagen sind und die endgültige Rettung der Crew und des Präsidenten unmittelbar bevorsteht, entpuppt sich ein Mitglied des Secret Service als Maulwurf und versucht den Präsidenten in letzter Sekunde noch zu töten, was jedoch vereitelt wird (ab Std. 1,48).

### 6.2.3 Großer Teamgeist am Ende des Untersuchungszeitraums

Spätestens ab dem Jahr 2005 bis zum Ende des Untersuchungszeitraums findet dann noch einmal ein auffallender Anstieg im Hinblick auf das gemeinschaftlich-kooperierende Vorgehen statt. Einzelaktionen und Heldenverehrungen weichen fast vollständig dem Gedanken des Gemeinnsinns, indem selbst unbesiegbare Superhelden auf die Unterstützung anderer angewiesen sind.

„Wir waren nicht vorbereitet. Ohne Rückendeckung. Völlig im Dunkeln. Und das Einzige, was bei dieser Mission wirklich funktioniert hat, war dieses Team! Ich weiß nicht, wie wir letztlich zusammengefunden haben. Aber ich bin froh darüber“ (Std. 1,55). Mit diesem kurzen Monolog, den Ethan Hunt alias Tom Cruise hält, endet der Film *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* aus dem Jahr 2011. Zum ersten Mal wird damit im Untersuchungszeitraum die kooperative Arbeit einer Gruppe gelobt. Doch dies ist im Hinblick auf den gesamten Film nur konsequent. Denn Cruise hat im Vergleich zum Vorgängerfilm viel an Macht und Präsenz abgegeben. Es ist nicht mehr nur Ethan Hunt, der die Operationen plant und das letzte Glied bei der Durchführung bildet. In *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* herrscht fast eine Gleichberechtigung der Protagonisten. So mutet es beispielsweise schon fast skurril an, dass es der Schauspieler Jeremy Renner ist, der sich von oben hinab in ein Gebäude fallen lässt, um dort schwebend einen Code zu entwenden (ab Std. 1,33). Vor mehr als fünfzehn Jahren vollbrachte Cruise diese akrobatisch wie visuell imponierende Heldentat noch selber. Neben Cruise und Renner sind aber noch zwei weitere Kameraden mit in die Mission eingebunden. Paula Patton, der weibliche Protagonist, verführt gerade den Besitzer des Codes und ein Informatiker schaltet die Überwachungssysteme aus. Selbstverständlich hat auch Cruise noch seine Momente. Etwa wenn er eigenhändig, ohne Sicherung und Hilfe anderer den Burj Khalifa empor klettert (ab Std. 0,53). Dies sind die Augenblicke, in denen das Können und die Fertigkeiten eines Einzelnen dargestellt werden, die über Sieg oder Niederlage einer Operation entscheiden. Auch ist Cruise immer noch der Planer. Er gibt vor, was als Nächstes wie zu tun ist. Doch anders als noch in *Mission: Impossible* von 1996 handeln seine Komplizen nunmehr deutlich selbstständiger. So auch im letzten Kapitel des Films, als es gilt eine auf die USA zusteuernde Atomrakete zu entschärfen. Während Cruise damit beschäftigt ist, dem Bösewicht den Koffer mit den Zündcodes abzujagen, machen sich die Mitglieder seines Teams daran, in ein Haus einzudringen, um die Satellitensteuerung für die Atomrakete außer Gefecht zu setzen (ab Std. 1,46). Das Ineinandergreifen beider

Zahnräder mündet dann darin, dass die Atomrakete und damit die finale Bedrohung des Films entschärft werden kann.

Noch eindeutiger verhält es sich bei dem Film *Marvel's The Avengers* aus dem Jahr 2012. Ein Zusammenschluss aller (Marvel-)Superhelden soll hierbei die Erde vor einer außerirdischen Invasion retten. Viele der Superhelden haben es davor bereits zu eigenen Hollywoodproduktionen geschafft, sei es *Hulk* (2003, 2008), *Iron Man* (2008, 2010), *Captain America* (2011) oder *Thor* (2011). 2012 kämpfen sie nun Seite an Seite gegen den Feind. Dass der Film dabei weniger auf die zugespitzte Darstellung eines einzelnen Gruppenmitglieds abzielt, sondern alle Superhelden unter einem Dach vereint, macht der im Hintergrund arbeitende Oberbefehlshaber der Avengers, Fury, deutlich, als er das Wort an die vor ihm versammelten Superhelden richtet: „Die Idee war, eine Gruppe von außergewöhnlichen Leuten zusammenzubringen. Zu sehen, ob sie zu etwas Größerem werden können. Ob sie zusammenarbeiten können, wenn wir sie brauchen“ (Std. 1,26). Das Prinzip „gemeinsam sind wir stark“ drückt sich jedoch nicht nur in Proklamationen aus, sondern ist offensichtlicher Bestandteil der einzelnen Kampfszenen. Insbesondere beim Endkampf, als eine Invasion Außerirdischer die Erde bedroht, arbeiten die Superhelden Hand in Hand. So lockt Iron Man eine Gruppe von Feinden in einen Hinterhalt, in dem bereits die von Scarlett Johansson gespielte Black Widow wartet und die Gegner neutralisiert (Std. 1,40). Im Gegenzug schaltet Iron Man einige gegnerische Truppen aus, als diese wiederum Johansson und Thor angreifen. Als der Sieg gegen die Invasoren nahe scheint, ziehen diese jedoch ihr Ass aus dem Ärmel und schicken eine riesige, fliegende Monsterechse in das Gefecht. Eingeschüchtert durch den Anblick der Echse wirft Scarlett Johansson gegenüber ihren Mitstreitern die Frage in den Raum: „Und wie machen wir das?“, woraufhin von Captain America prompt die Antwort folgt: „Als ein Team!“ (Std. 1,46). Anschließend beackern die Avengers zusammen das Monster und bringen es mit vereinten Kräften zu Boden (ab Std. 1,47).

Dass ein Zusammenschluss von Superhelden letztlich in einem kooperativen Vorgehen mündet, scheint bisweilen nur logisch wie konsequent zu sein. Interessanter ist jedoch der Blick auf jene Filme, die mit einem einzigen Super- oder Actionhelden ausgekommen sind. Doch auch hier wird der Trend des gemeinschaftlich-kooperativen Vorgehens auffallend dargestellt. So entwickelt sich selbst der 1988 noch auf eine reine One-Man-Show ausgelegte *Stirb Langsam*-Streifen in seiner Version aus dem Jahr 2007 *Stirb Langsam 4.0* zu einem Film gegenseitiger Hilfe und Unterstützung.

Justin Long spielt hierin den Informatik-Crack Matt Farrell, der, weil er zu viel weiß und somit die Pläne der Bösewichte durchkreuzen könnte, von diesen umgebracht werden soll. Aus einem anfänglichen Routineeinsatz, bei dem Protagonist John McClane Farrell an das FBI überführen soll, entwickelt sich eine Verfolgungsjagd, bei der die Verbrecher versuchen Farrell und im späteren Verlauf auch McClane zu liquidieren. Zu Beginn des Films mimt Farrell einen völlig verängstigten Nerd, der darauf hofft, dass Willis' starke Arme ihn beschützen. Und dies tun sie im ersten Viertel des Films auch. Sei es, als McClane ihn unter schwerstem Beschuss heil aus einer Wohnung bringt (ab Std. 0,10) oder als McClane die Häscher abermals ohne jegliche Hilfe bei einer Verfolgungsjagd durch Washington D.C. von allein abschüttelt (ab Std. 0,35). Farrell ist dabei stets passiv und ist sogar erstaunt, dass Willis es tatsächlich ganz allein geschafft hat, „mit einem Auto einen Helikopter zu killen“ (Std. 0,43). Das erste Viertel des Films folgt also ganz dem Muster seines 1988 erschienenen Erstlingswerks: Während die anderen nur zuschauen, packt John McClane die Sache alleine an – und zwar erfolgreich. Im Folgenden sind die Problemlagen in *Stirb Langsam 4.0* jedoch so angelegt, dass sie ohne ein gegenseitiges Miteinander nicht zu lösen wären. „Kannst du mal bitte dein Hirn einschalten und mir helfen, diese Typen zu fassen? Hilf mir, Mann!“ (Std. 0,54), wendet sich McClane fast schon flehend an seinen Komplizen. In den darauf folgenden Szenen kommt Farrell dieser Aufforderung auch nach. So kann Farrell das nächste Anschlagziel der Terroristen aufdecken (ab Std. 0,55) und schlägt einen Terroristen bewusstlos, der kurz davor steht, McClane von hinten zu erschießen (ab Std. 1,08). Oder er haut noch einmal einen Wächter um, der dabei ist, den Protagonisten und dessen Tochter Lucy zu töten (ab Std. 1,54). Doch damit noch nicht genug der Partnerschaftlichkeit. Denn neben Farrell rückt etwa in der Mitte des Films auch noch dessen Freund Warlock in die Riege von McClanes Unterstützern. Zwar steht der Protagonist dem offenbar in völliger Isolation zur Außenwelt lebenden IT-Freak zunächst kritisch gegenüber und bezeichnet Warlocks Versteck nicht etwa wie vom ITler gefordert als Hauptquartier, sondern als „Kellerloch“ (Std. 1,19). Jedoch löst sich diese anfängliche Skepsis zunehmend, als McClane von Warlock einige hilfreiche Informationen bekommt. So kann dieser beispielsweise genau identifizieren, um wen es sich bei dem gesuchten Bösewicht handelt, der die halbe Ostküste Amerikas terrorisiert, und wo sich McClanes entführte Tochter befindet (ab Std. 1,21). Auch hilft Warlock McClane gegen Ende des Films noch einmal, als er für den Protagonisten

auf dessen Drängen eine Telefonverbindung zum FBI herstellt, mit dem McClane dringend sprechen muss (ab Std. 1,45).

Doch nicht nur Bruce Willis benötigt nun die Hilfe anderer, selbst Superman gelingt anders als noch bei seinem Vorgängerkino aus dem Jahr 1980 im Steifen *Superman Returns* (2006) nicht mehr alles allein. Gut vergleichen lassen sich diese Filme auch dadurch, dass beide Settings nahezu identisch sind. Wie schon im Teil aus dem Jahr 1980 wird Superman gegen Ende des Films von Lex Luther in eine Falle gelockt (ab Std. 1,42), der dem Protagonisten einen Splitter Kryptonit in den Bauch sticht und den Protagonisten dadurch empfindlich schwächt. Nahezu gelähmt wird Superman ins Meer geschmissen und droht zu ertrinken. Abermals ist seine Freundin Lois Lane anwesend. Der schlichte Unterschied besteht darin, dass er es bei der Neuverfilmung aus dem Jahr 2006 nicht allein schafft, das Unheil abzuwenden. Denn Lois Lane ist nunmehr nicht passive Zuschauerin, die wie im ersten Teil miterleben darf, dass Superman das Blatt doch noch allein wendet, sondern greift dieses Mal rettend ein, indem sie Superman aus dem Meer zieht und ihm anschließend den Kryptonitsplitter aus seinem Bauch entfernt und den Superman wieder einsatzfähig macht (ab Std. 1,54).

Noch deutlicher stellt sich die Entwicklung auf Hilfe angewiesener Superhelden im Falle der Filme *Spider-Man* (2002) und *The Amazing Spider-Man* aus dem Jahr 2012 dar. Der Spinnenmann, welcher im Jahr 2002 durch die Hochhäuser New Yorks hingelte, konnte sämtliche Probleme weitestgehend allein lösen. Lediglich in einer Szene gegen Ende des Films wird ihm die Hilfe anderer zu Teil. In den Fängen seines Gegenspielers, der Grüne Kobold, werfen mehrere Bürger New Yorks das grüne Monster mit Unrat, welches kurzzeitig von Spider-Man ablassen muss. Anschließend kann sich der Protagonist neu sortieren und im Folgenden den Angriffen des Kobolds standhalten (ab Std. 1,40). In *The Amazing Spider-Man* sind es ebenso die Mitbürger New Yorks, die Spider-Man unterstützen. Konkret versucht sich Spider-Man gegen Ende des Films durch eine Hochhäuserschlucht zu hangeln, was ihm aufgrund einer Verletzung, die er sich kurz zuvor zugezogen hat, schwerfällt. Er droht, nicht mehr rechtzeitig in den Kampf mit der Monster-Eidechse, Lizard, eingreifen zu können, die davor steht, New York zu vernichten. Einige Bauarbeiter, die bemerken, wie Spider-Man Probleme hat voranzukommen, beschließen ihm umgehend zu helfen, indem sie ihre Baukräne so ausrichten, dass diese als zusätzliche Ankerpunkte für Spider-Mans Schwungeinlagen dienen. Diesen Vorteil nutzend schafft es der Protagonist rechtzeitig zum Ort des Geschehens (ab Std. 1,41). Neben dieser Szene, die mit dem ersten Teil

vergleichbar ist, kommen nun im vierten Teil aber noch mindestens zwei weitere hinzu. Zum einen wird Spider-Man abermals bei einem Kampf gegen Lizard unterstützt. Gefangen in den Händen des Monsters, eilt Spider-Mans Freundin Gwen herbei und verpasst dem Monster einen Schlag mit einer Holzlatte. Kurzzeitig durch den Schlag abgelenkt, kann sich Spider-Man aus den Fängen Lizards befreien und zum Gegenangriff übergehen (ab Std. 1,32). Eindringlicher ist jedoch die Schlusszene. Als Spider-Man nach einem Kampf gegen die Eidechse abermals unterliegt und dem Tode geweiht ist, kommentiert dieser grinsend auf Spider-Man herabschauend die Situation ironisch mit den Worten: „Armer Spider-Man, kein Vater, kein Onkel – ganz allein“. „Er ist nicht allein!“, erwidert daraufhin ein überraschend zu Hilfe geeilter Polizist, der den Lizard mit einem Gewehrschuss verletzt, woraufhin sich Spider-Man befreien kann (ab Std. 1,49).

Als Letztes sei der Film *Avatar – Aufbruch nach Pandora* (2009) in diesem Zusammenhang erwähnt. Auch dieser ist wie die anderen Filme dieses Zeitraums geprägt durch eine Vielzahl von Hilfeleistungen und Unterstützungen, welche der Protagonist Jake Sully erfährt. Sei es, dass er durch seine Komplizin im Kampf gegen Raubtiere (ab Std. 0,34) oder eine Kampfmaschine gerettet wird (ab Std. 2,20) oder dass ihn eine andere Protagonistin von Fußfesseln befreit, bevor Sully einem Flammenmeer zum Opfer fällt (ab Std. 1,37). Im Hinblick auf das Sozialkapital besonders wertvoll ist jedoch, dass in diesem Film – ganz ähnlich zu *Marvel's The Avengers* – auf die Kraft und Stärke einer größeren Gruppe verwiesen wird. Die Ausgangslage ist folgende: Um den Planeten Pandora vor weiteren Angriffen der menschlichen Invasionstruppen zu schützen, planen die Navi, die Ureinwohner des Planeten, zusammen mit dem übergelaufenen Protagonisten einen Angriff auf die menschlichen Söldner. Die Truppenstärke beider Parteien ist in etwa gleich groß. Jedoch verfügen die Ureinwohner im Gegensatz zu den mit modernsten Waffen ausgerüsteten Menschen nur über primitives Kampfgerät wie Pfeil und Bogen. Eine Konfrontation mit den Invasionstruppen wäre unter diesen Voraussetzungen zum Scheitern verurteilt. Jake Sully erkennt dieses Problem und schmiedet den Plan, sämtliche auf dem Planeten Pandora befindlichen Navi-Clans zu mobilisieren, um eine möglichst große Streitmacht zu bilden (ab Std. 1,53). Diese wäre zwar immer noch nicht mit besseren Waffen ausgerüstet, jedoch den Invasionstruppen durch die schiere Truppenstärke überlegen. Die anderen Clans willigen ein, ziehen mit Sullys Truppen zusammen in die Schlacht und können die Invasionstruppen schließlich mit vereinten Kräften schlagen (ab Std. 2,07).



Die in den letzten Jahren des Untersuchungszeitraums steigende Entwicklung hin zu einem kooperativen, gemeinschaftlichen Handeln der Protagonisten darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Epoche teils starke Darstellungen des Misstrauens aufweist, was im Folgenden an einigen Filmen skizziert werden soll. Als Paradebeispiel dient hierbei *The Dark Knight Rises* aus dem Jahr 2012. An sich ist der Film stark darauf ausgelegt, dass er auf die Kooperation und die gegenseitige Unterstützung seiner Protagonisten setzt. Wie bereits im Kapitel zur Gewalt erwähnt, kämpft hierbei Batman an der Seite von Catwoman (ab Std. 0,50). Diese rettet ihm auch gegen Ende des Films einmal das Leben (ab Std. 2,16). Auch erfährt Batman Unterstützung durch eine ganze Reihe von Polizisten, welche in den Kampf gegen die Terroristen ziehen (ab Std. 2,06). Batmans Freund, Commissioner Gordon, kann eine Atombombe lokalisieren, die es zu entschärfen gilt (ab Std. 2,14), und sogar Batman erwähnt, dass er die Hilfe anderer Leute benötigt, da er es ohne ihre Unterstützung nicht schaffe, Gotham City vor einer nuklearen Katastrophe zu bewahren (ab Std. 1,56, ab Std. 2,02, 2,04). Kurzum: Der Film zeigt im Grunde die gleichen Darstellungsweisen wie die eben erwähnten Filme auf: Es geht nur zusammen. Auf der anderen Seite des Sozialkapitals spielt er jedoch ganz ähnlich zu den Filmen der 1990er Jahre mit Darstellungen des Misstrauens und des Verrats. Doch zunächst zur Vorgeschichte: Der Milliardär Bruce Wayne, der nachts im Fledermaus-Anzug durch Gotham City zieht, hat mit seiner Firma Wayne-Enterprises viel Geld verloren. Der Grund: Die Hälfte seines Vermögens steckte er in den Bau eines Fusionskraftwerks, von dem er sich erhoffte, dass es die Energieprobleme der Welt lösen könne. Unglücklicherweise musste Wayne im Nachhinein feststellen, dass sich dieser Fusionsreaktor auch zu einer Atombombe umprogrammieren lässt. Die Inbetriebnahme des Kraftwerks setzte Wayne aus Angst vor terroristischen Aktionen daraufhin erst einmal aus. Die andere Hälfte seines Geldes verliert er dann durch einen Börsencrash seiner Firma. Bruce Wayne ist mittellos und soll nun als Vorsitzender seiner Firma abgelöst werden. Sein potentieller Nachfolger, so befürchtet Wayne, hätte jedoch weniger Scheu, den Reaktor in Betrieb zu nehmen – selbst wenn die Technologie von Terroristen missbraucht werden könnte. Also beschließt Wayne seiner langjährigen Geschäftspartnerin Miranda Tate den Reaktor zu übertragen. In einer gemeinsamen Unterredung sagt Bruce Wayne zu Tate: „Ich vertraue Ihnen. [...] Ich hätte diese Kammer in den letzten drei Jahren jederzeit fluten

können.<sup>69</sup> Aber meine Wahl ist, Ihnen zu vertrauen. Bitte!“ (Std. 0,59). Miranda Tate kommt dem Wunsch des ehemaligen Milliardärs nach und beschließt, den Reaktor nach den Vorstellungen Waynes zu verwalten. Aber auch über diese rein geschäftliche Beziehung hinaus zeigt Bruce Wayne großes Interesse an der attraktiven Frau. So lädt er sie beispielsweise zu sich nach Hause ein und beide verbringen einen intimen Abend vor dem Kamin (ab Std. 1,04). Das Problem, dass der Reaktor in die Hände skrupelloser Vorstandsmitglieder oder gar Verbrecher gerät, scheint also abgewendet zu sein. Doch es kommt anders. Denn eine handvoll Terroristen macht sich daran, den Reaktor zu stehlen und als Atombombe umzufunktionieren. Angeführt wird diese Gruppe von einem Bösewicht namens Bane. Batman sieht sich somit mit seinem größtmöglichen Horrorszenario konfrontiert und versucht im letzten Drittel des Films die Detonation der Atombombe zu verhindern, die ganz Gotham inklusive seiner Bewohner auslöschen würde. Unterstützung bekommt er dabei – wie bereits beschrieben – von einer ganzen Reihe von Mitstreitern. Unter ihnen auch Miranda Tate, die zusammen mit Commissioner Gordon und einigen anderen die Atombombe sucht, um sie manuell zu entschärfen (ab Std. 2,08). Batman sucht derweil Bane in dessen Hauptquartier auf, um ihm den Zünder abzunehmen. Im Kampf kann Batman schließlich Bane niederschlagen, welcher schwer verletzt am Boden liegt. Batman beugt sich über ihn und schreit den Bösewicht an, ihm den Zünder auszuhändigen. Plötzlich wird Batman ein Messer in die Seite gestochen. Der Protagonist sackt zusammen, dreht sich um, und die Kamera schwenkt auf Miranda Tate. Batman ist zunächst verwirrt. Schließlich hat er Miranda seinen Fusionsreaktor anvertraut, mit ihr geschlafen und darüber hinaus hat sie sich an der Suche der Atombombe beteiligt. Miranda erklärt ihm daraufhin jedoch, dass dies alles nur ihr perfider Plan war, bei dem sie Batman bzw. dessen Alter Ego Bruce Wayne ausgenutzt habe, um somit an den Fusionsreaktor zu gelangen. Somit ist für Batman auch klar, dass nicht Bane der Oberschurke ist, sondern Miranda. Der kräftige Bane war lediglich ihr Handlanger. Sie war es, die die Fäden im Hintergrund gezogen hat und den Plan ausheckte, Gotham zu vernichten. Eine Geschäftspartnerin, Geliebte und Helferin entpuppt sich als Verräterin (ab Std. 2,10).

Nach einer ganz ähnlichen dramaturgischen Konstellation der Charaktere läuft auch *Iron Man* aus dem Jahr 2008 ab. Auch hier findet sich Iron Man Tony Stark zunächst in der Situation wieder, auf der einen Seite Freunde und auf der anderen Feinde zu

---

<sup>69</sup> Mit „Kammer“ ist die unterirdische Anlage gemeint, in der sich der Reaktor befindet.

haben, bis sich gegen Ende des Film die vermeintlichen Freunde als viel größere Feinde entpuppen. Der Feind Tony Starks ist in dem Fall zunächst der Warlord Raza, welcher in dem fiktiven Land Angst und Schrecken verbreitet und dabei amerikanische Soldaten und Zivilisten umbringt. Zudem nahm er Waffenproduzent Tony Stark zu Beginn des Films gefangen und verlangte, dass Stark für ihn Waffen herstellt (ab Std. 0,17). Mit Raza wird der Protagonist, der im Laufe des Films eine roboterähnliche Rüstung entwickelt, jedoch recht leicht fertig. Der Feuerkraft und Geschwindigkeit des Superhelden haben die Terroristen wenig entgegenzusetzen. Auch sind sie spätestens nach zwei Dritteln des Films allesamt besiegt und ist ihre Terrorherrschaft beendet. Die weitaus größere Bedrohung für Iron Man ist jedoch sein roboterähnliches Pendant Iron Monger. Dieses mechanische Ungetüm kommt erst zum Ende des Films zum Einsatz und schafft damit die Voraussetzung für einen weitaus spannenderen, weil ausgewogeneren Finalkampf (ab Std. 1,38). Gesteuert wird Iron Monger – und an dieser Stelle setzt die Dimension des Verrats ein – dabei nicht etwa von einem versprengten Terroristen, der sich noch schnell selbst einen Eisenanzug zusammengeschustert hat, sondern von Tony Starks Freund und Geschäftspartner Obadiah Stane. Dieser, gespielt von Jeff Bridges, wird im Film zunächst als treuer Freund Tony Starks dargestellt. Das Maß an Vertrauensvorschuss und Empathie, wie es Miranda Tate im Film *The Dark Knight Rises* erhält, bekommt Jeff Bridges jedoch vom Drehbuch nicht zugesprochen. Dies wird allein dadurch deutlich, dass es weniger und weniger intensive Szenen mit Obadiah Stane gibt, die auf eine besonders freundschaftlich-verbundene Beziehung zwischen ihm und Tony Stark schließen lassen. Dennoch gibt es beispielsweise Szenen, wie Stane Stark den Rücken auf einer Preisverleihung freihält, auf der der exzentrische Milliardär mal wieder nicht erscheint, weil er sich im Casino amüsiert (ab Std. 0,06). Den Verrat und Vertrauensbruch von Stane gegenüber Stark spiegelt der Film jedoch gleich in zwei Szenen wider. Zum einen ist es wie angesprochen die Tatsache, dass Obadiah Stane hinter Tony Starks Rücken ebenso an einem Superanzug bastelt, mit dem er dann Iron Man auslöschen will. Das ist letztendlich die vordergründigste Darstellung von Misstrauen: Nicht irgendein wahnsinniger Terrorist, sondern ein ehemaliger Geschäftspartner und Freund trachtet einem letztlich nach dem Leben. So stellt sich heraus, dass Stane schon seit längerem mit den Terroristen zusammenarbeitet und beispielsweise hinter Tonys Rücken Waffen an sie geliefert und damit ein Tabu der Firmenagenda gebrochen hat. Darüber hinaus war er es auch, der dafür

sorgte, dass Tony Stark von den Terroristen gefangen genommen und liquidiert werden sollte, damit Stane von dem Posten des Stellvertreters zum Geschäftsführer aufsteigt.

Von einem seiner scheinbar besten Freunde wird auch der Protagonist aus *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* (2009) verraten. Anders als bei den anderen eben erwähnten Streifen findet dieser Verrat jedoch gleich zu Beginn des Films statt. Darin sieht man zunächst, wie ein paar Dutzend sowjetischer Soldaten den militärischen Stützpunkt Area 51 einnehmen. Vor einer großen Lagerhalle angekommen, steigen dann Indiana Jones und sein Freund Mac aus einem Auto der Sowjets. Offenbar sind sie Gefangene der Russen und werden, damit sie nicht fliehen können, sofort von mehreren Soldaten umstellt. Mac kommentiert das Geschehen gegenüber Indiana Jones mit den Worten: „Wir haben Schlimmeres überstanden“, woraufhin Indy fragend antwortet: „Ja, was denn?“ Mac: „Flensburg! Da waren es doppelt so viele“. Woraufhin Indy nochmal zu bedenken gibt: „Da waren wir auch jünger“ (Std. 0,04). Offensichtlich handelt es sich bei der Beziehung zwischen Indy und Mac also um eine längere Freundschaft. Gemeinsam haben die Männer viele Abenteuer bestanden und stehen nun vor ihrer nächsten Herausforderung. Für Indiana Jones besteht diese darin, dass er die Oberbösewichtin Oberst Dr. Irina Spalko zu einer Kiste führen soll, die sich in einer großen Lagerhalle befindet. Widerwillig stimmt Jones zu. Nachdem er die Kiste gefunden hat und sich die Verbrecher mit ihrer Beute aus dem Staub machen wollen, gelingt es Indy in einem kurzen Gerangel mit einigen sowjetischen Soldaten, ihnen die Gewehre abzunehmen. Ein Gewehr behält Jones für sich, das andere gibt er Mac. Beide richten ihre Waffen auf Oberst Irina Spalko und zwingen sie zur Aufgabe. Die Sowjets scheinen jedoch keinesfalls kapitulieren zu wollen. Warum dem so ist, erfährt Indy kurz danach, als sein Freund Mac ihm die Waffe an die Schläfe hält. „Warum, Mac?“, fragt Jones erbost seinen alten Freund: „Da haben wir nun so lange gemeinsam die Roten ausspioniert. Ich dachte, wir wären Freunde“. Mac antwortet daraufhin nur lapidar: „Tja, was soll ich sagen, Jones? Ich bin Kapitalist, und die (zeigt auf die Sowjets) bezahlen“ (Std. 0,12). Zusammen mit ihrer Beute flüchten Mac und die Sowjets im Anschluss. Doch damit endet die Geschichte rund um Macs Verrat an Indiana Jones noch nicht. Denn dieser kann die Sowjets im weiteren Verlauf des Films stellen (ab Std. 1,12). Anscheinend kommt dabei auch die Bösewichtin ums Leben. Mac ist ebenso in dieser minutenlangen Kampfszene beteiligt. Als Indy ihn in den Würgegriff nimmt, schreit Mac ihn jedoch mit letzter Kraft an und sagt, dass er ein

Doppelagent sei. Eigentlich stünde er doch auf Indys Seite. Nur musste er, um die Sowjets endgültig aufhalten zu können, sich bei ihnen einschleichen (ab Std. 1,15). Indy glaubt seinem alten Waffenkameraden und zusammen mit den anderen Verbündeten von Jones machen sich nun alle gemeinsam daran, das Geheimnis des titelgebenden Kristallschädels zu lüften. Angekommen in einem alten Maya-Tempel befindet sich Indiana Jones in einer Art Grabkammer als plötzlich Dr. Spalko in Begleitung von Mac auftaucht. Dieser richtet abermals seine Pistole auf Indy und dessen Begleiter, woraufhin Jones entsetzt fragt: „Was bist du? Ein Dreifachagent?“ Mac antwortet daraufhin: „Ach, die Sache mit dem Doppelagenten war schon gelogen“ (Std. 1,39). Jones wurde also nicht nur einmal von seinem Freund verraten, sondern das Vertrauen, das er ihm ein zweites Mal entgegengebracht hat, führte ihn gleichsam in eine weitere Problemlage hinein. Immerhin fällt die letztendliche Sanktion milde aus, da Jones am Ende doch noch siegreich aus der Situation entkommt.

Die drei Beispiele, die an dieser Stelle gegeben wurden, stellen gleichzeitig die Filme dar, in denen Botschaften des Misstrauens besonders ausgeprägt waren. Auch könnte man hier noch eine recht eindeutige Szene aus dem Film *Robin Hood* (2010) hinzuzählen, die sich jedoch besser als gescheiterter Kompromiss deuten lässt – auch weil die zu vertrauende Person – in dem Fall der König von England – per se schon als Antagonist dargestellt wird. Ebenso könnte man eine Szene aus *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* als Verrat auslegen. Doch diese ist für den handlungsverlauf unbedeutend, dass sie durch eine längere Analyse nicht überbewertet werden soll.<sup>70</sup>

Zuletzt sei in diesem Punkt noch die Ausprägung einer Kategorie erwähnt, die nur ein einziges Mal in einem Film innerhalb des 33 Jahre langen Untersuchungszeitraums vorgekommen ist. Es ist eine explizit vertrauenswürdige Handlung des Protagonisten,

---

<sup>70</sup> Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass es sich hierbei um eine Szene handelt, in welcher der Protagonist Tom Cruise durch einen Waffenhändler verraten wurde, der Cruise' Aufenthaltsort der Polizei mitteilte, die ihn suchte. Es stellt sich gegen Ende des Films jedoch heraus, dass Cruise eben darauf spekuliert hat. Der Verrat ist also nicht zum Schaden des Protagonisten, sondern zu seinem Nutzen. Insgesamt, und das sei nochmals erwähnt, wird diesem Erzählstand wenig Bedeutung zugemessen. Das liegt zum einen daran, dass Cruise die Geschichte rund um den Verrat selbst nur in einem zwei Sekunden langen Halbsatz darlegt. Zum anderen geht die Szene auch dadurch unter, weil parallel dazu die Vereitelung einer nuklearen Bedrohung thematisiert wird.

die letztlich belohnt wird – obwohl die Person, welcher der Protagonist sein Vertrauen schenkt, zunächst als wenig vertrauenswürdig dargestellt wird. Konkret handelt es sich dabei um *The Dark Knight Rises* aus dem Jahr 2012, in dem der Protagonist Bruce Wayne mit der im besten Fall zuvor als ambivalent zu charakterisierenden Catwoman in Kooperation tritt. Denn Catwoman, die im Film von Anne Hathaway gespielt wird, nimmt eine bedeutende Nebenrolle in der Batman-Verfilmung von Regisseur Christopher Nolan ein. Gleich zu Beginn wird sie dem Zuschauer vorgestellt und ihre Präsenz reicht bis zum Ende des Films. Dargestellt wird sie als eine Art weibliches Pendant zu Batman. Wie der Protagonist trägt auch Catwoman einen dunklen, figurbetonen Anzug, verdeckt ihr Gesicht durch eine schwarze Maske und zieht in nächtlichen Streifzügen durch Gotham City. Anders als der Fledermausmann handelt die Katzenfrau jedoch aus reiner Habgier. Sie steht auf der anderen Seite des Gesetzes. Catwoman agiert zum eigenen Vorteil und nimmt damit billigend den Nachteil anderer in Kauf. Sogar Bruce Wayne bestiehlt sie gleich zu Beginn des Films in dessen Privatgemächern und tritt dessen Gehilfe um.<sup>71</sup> Als sich Batman und Catwoman zufällig auf einer Gala treffen, fragt der Protagonist sie, warum sie eine Diebin sei. Catwoman äußert, dass sie diesen Weg vor langer Zeit einmal eingeschlagen habe und nun nicht mehr davon abkäme, wenngleich sie sich wünsche, noch einmal ganz von vorn anfangen zu können. Ihr Strafregister bei der Polizei lässt das indes nicht zu. Eine womöglich zu diesem Zeitpunkt aufkommende Empathie mit Catwoman wird jedoch dadurch verhindert, dass sie Batman im weiteren Verlauf des Films in eine Falle lockt und an den Oberschurken Bane ausliefert. Dieser bricht dem Protagonisten beinahe das Rückgrat und verbannt ihn in eine unterirdische Höhle (ab Std. 1,15). Nachdem sich Batman aus dieser Höhle befreien konnte und zurück nach Gotham City kehrt, das kurz vor einer nuklearen Katastrophe steht, bittet er Catwoman um Hilfe. Die Katzenfrau soll Batman zu seinem Partner Lucius Fox führen, mit dem Batman die Befreiung Gothams von den Terroristen koordinieren will. Vorab gibt er Catwoman dafür ein Geschenk – einen Code, mit dem die Diebin sämtliche polizeilichen Strafregister und folglich auch ihres löschen könne. Sie könnte somit ganz von vorn anfangen. Catwoman selbst zeigt sich

---

<sup>71</sup> Erwähnt sei, dass Bruce Wayne alias Batman zu Beginn des Films von Verletzungen geplagt in einem miserablen körperlichen Zustand ist und daher eine Gehhilfe benötigt. Erst im Laufe des Films findet er zu alter körperlicher Stärke zurück.

über so viel Vorschussvertrauen selber überrascht und gibt an: „Das willst du mir anvertrauen, nach dem, was ich dir angetan habe?“. Woraufhin Batman süffisant antwortet: „Ich gebe zu, ich war leicht enttäuscht. Aber ich glaube immer noch, dass mehr in dir steckt. Und ich glaube nicht, dass du dich durch dieses Programm bereichern wirst. Es ist eine Chance für dich. Du willst verschwinden und von vorn anfangen“ (Std. 1,56). Catwoman stimmt dem Deal zu und macht sich anschließend nicht etwa aus dem Staub, sondern führt Batman zu dessen Freund Fox. Auch danach steht sie Batman in schwierigen Situationen bei, als sie ihn beispielsweise, wie erwähnt, vor dem sicheren Tod rettet (ab Std. 2,16). Am Ende des Films werden beide sogar ein Paar (ab Std. 2,29).

#### **6.2.4 Zwischenfazit**

Für die Kategorie des Sozialkapitals kann konstatiert werden, dass sie eine ganz ähnliche Entwicklung wie die Tugend des Gewaltverzichts durchläuft. Auch diese Tugend erreichte in Filmen der 1980er Jahre ihren Tiefpunkt. Der Grund dafür ist, dass die Mehrzahl der in diesem Zeitraum produzierten Filme das Bild eines heroischen Einzelkämpfers zeichnet. Dieser macht alles, kann alles. Kein Problem ist zu groß, dass es nicht durch eine einzige Person gelöst werden könnte. Kooperationen mit anderen sowie die Lösung von Problemen in einer Gemeinschaft sind nicht erwünscht, weil sie schlicht nicht notwendig erscheinen. Wird dem Protagonisten wie in *Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes* einmal ein Partner oder eine Partnerin zur Seite gestellt, erweisen sich diese als eher problemschaffend als problemlösend. Erfährt der Protagonist Hilfe von Dritten, die ihm auf dem Weg der Problemlösung unterstützend zur Seite stehen, wird dies nicht anerkannt. Das Lob gebührt dem Einzelnen. Filme wie *Conan, der Barbar* bleiben in diesem Zeitraum die Ausnahme.

In einer etwa fünfzehn Jahre dauernden Übergangsphase, die ab den 1990er Jahren beginnt, lockert sich das Bild des Einzelgängers auf. Die Protagonisten müssen nunmehr deutlich häufiger die Hilfe von Dritten in Anspruch nehmen, um die Probleme zu lösen. Auch sind Tendenzen wie in *Matrix* (1999), *Mission: Impossible* (1996) oder *Air Force One* (1997) zu erkennen, dass es prinzipiell eine Gruppe ist, welche die Problemlage gemeinsam durchsteht und sich gegenseitig unterstützt. Dennoch bleibt die Verehrung eines Einzelnen weiterhin erhalten. Denn der Einfluss eines Einzelnen auf die Lösung der Problemlage hebt sich immer noch deutlich von den anderen Mit-

streitern bzw. Mitläufern ab. Prototypisch ist dies am Beispiel des Matrix-Protagonisten Neo zu erkennen, welcher trotz umfangreicher Hilfestellungen seines Teams stets als der Auserwählte bezeichnet wird.

Auffällig für diesen Zeitraum ist ebenfalls der Tiefpunkt in der Darstellung von Vertrauen gegenüber anderen. Zwar proklamierten die Protagonisten z.B. in *Conan, der Barbar* oder *Rambo 2 – Der Auftrag* bereits in den 1980er Jahren, niemandem zu vertrauen, doch erreicht dieses Vertrauensgefüge in den 1990ern seinen negativen Höhepunkt. Zum einen liegt dies an dem deutlich höheren Anteil der Filme, in denen Vertrauensbrüche dargestellt wurden. Zum anderen aber vor allem an der Tatsache, dass die Protagonisten nunmehr aus dem Kreis enger Freunde und Komplizen verraten werden. Nicht einmal diesen Menschen darf man nunmehr trauen.

Die letzten zehn Jahre des Erhebungszeitraums erweisen sich hingegen als Epoche, die stark auf gemeinschaftlich-kooperatives Handeln ausgelegt ist. Im Falle von *Marvel's The Avengers*, *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* oder auch *Avatar – Aufbruch nach Pandora* weicht der Fokus von Einzelkämpfern nahezu vollständig dem der Gruppe. Selbst Bruce Willis wird in *Stirb Langsam 4.0* nunmehr durch Partner unterstützt, die ihm notwendige Hilfe leisten. Zwar ist der Einzelne bisweilen nicht vollkommen entkräftet oder gar ohnmächtig. Doch nur gemeinsam, so die Botschaft, kann man Probleme lösen. Auch kommen in diesem Zeitabschnitt zum ersten Mal explizite Artikulationen vor, die den Teamgeist beschwören und an die Stärke der Gruppe appellieren. Wenngleich dies nicht in allen Filmen der Fall ist. Dies ist zugleich die einzige Stelle, in der – zumindest theoretisch – noch Spielraum nach oben ist.

Umso überraschender fällt jedoch die Tatsache aus, dass trotz dieses starken Gemeinschaftsgefüges immer noch Darstellungen des Verrats und des Misstrauens in den Action-Blockbustern dieser Zeit Einzug halten. Zwar ist die Anzahl der Filme, die jene Botschaften transportieren recht gering und es gibt wie im Falle von *The Dark Knight Rises* auch entgegengesetzte Strömungen. Dennoch werden Protagonisten in Action-Blockbustern vereinzelt immer noch von mehr oder weniger eng zu ihnen stehenden Freunden und Vertrauten hintergangen und betrogen. Selbst die bislang eher kritisch zu sehenden 1980er Jahre wiesen kein solch großes Misstrauenspotential auf. Dass im Hinblick auf die Perspektive einer zivilen Gesellschaft äußerst positive Bild der Kooperation und der gegenseitigen Unterstützung dieser Jahre wird damit etwas relativiert.



### 6.3 Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung

Die nächste, im Folgenden dargelegte Kategorie zielt vor allem auf die Darstellung des Antagonisten ab. Wie bereits angerissen, ist der dramaturgische Gegenpart des Protagonisten diejenige Figur, welche eine Problemlage schafft oder in absehbarer Zeit schaffen könnte. Wobei Formen von Gewaltanwendung oder -androhung gegen den Protagonisten oder Dritte Teil der Problemlage sind. In allen untersuchten Filmen ist dies, wie nicht anders zu erwarten war, der Fall. Jeder der 32 untersuchten Filme spannt seine Geschichte zu Beginn dadurch auf, dass vom Antagonisten stets eine mehr oder weniger starke (physische) Schädigung gegen den Protagonisten oder Dritte ausgeht. Sei es, dass Conans Familie in *Conan, der Barbar* (1982) vom Anführer einer Sekte abgemetzelt wird, dass Jon Voight als Gegenspieler von Tom Cruise in *Mission: Impossible* (1996) sämtliche Agenten einer Spezialeinheit umbringen lässt oder Lex Luther in *Superman Returns* (2006) plant, halb Kaliforniern zu vernichten.

Dadurch, dass der Antagonist andere Charaktere des Films massiv schädigt, wird ihm Empathie entzogen. Die Frage dieses Sachverhalts lautet nun: Wie böse oder wie gut stellt Hollywood seine Schurken dar. Um dies zu messen, wird zum einen die Motivation des Bösewichts herangezogen und darüber hinaus nach allgemein empathieschaffenden Darstellungen geschaut.

#### 6.3.1 Eigennützige Antagonisten im gesamten Untersuchungszeitraum

Zur Motivation fallen die Ergebnisse so eindeutig wie einseitig aus. In nahezu allen untersuchten Filmen schädigt der Antagonist Dritte oder den Protagonisten, um einen eigenen Vorteil (zumeist materieller Art) daraus zu ziehen. Eine prägnante Entwicklung im zeitlichen Verlauf ist kaum festzustellen. Auffallend ist, dass es im Gegensatz zu den anderen beiden Punkten nicht einmal innerhalb einer Filmreihe eine Entwicklung im Zeitverlauf gibt. Hierzu ein paar kurze Beispiele:

Im ersten *Indiana Jones*-Streifen, *Jäger des verlorenen Schatzes*, von 1982 wollen die Nationalsozialisten einen historischen Schatz, die sogenannte Bundeslade, bergen und gehen dabei über Leichen. Dieses Artefakt, so machen CIA-Mitarbeiter im Gespräch mit Indiana Jones zu Beginn des Films deutlich (ab Std. 0,13), soll einem riesige Macht und Kraft bescheren, welche die Nazis dazu nutzen wollen, die Weltherrschaft an sich zu reißen. Mit der nahezu exakt selben Geschichte wartet rund ein Vierteljahrhundert später auch der vierte und bislang letzte Teil der Reihe, *Das Königreich des Kristallschädels* (2009), auf. Abermals macht sich eine skrupellose Gruppe von Antagonisten

– diesmal sowjetischer Herkunft – daran, ein historisches Artefakt zu bergen, das seinem Besitzer große Macht verleiht. Allein auf den persönlichen Vorteil zielt auch der Gegenspieler Robin Hoods, der Sheriff von Nottingham, aus dem Film *Robin Hood – Der König der Diebe* (1991) ab. Diesem geht es darum, sein Volk zu knechten und auszubeuten und seine Machtposition zu sichern. Nach dem gleichen Prinzip handelt auch der König von England in der Neuverfilmung *Robin Hood* (2010). Hinzu kommt hier noch ein zweiter Antagonist – der französische König, der England erobern möchte. Eine ähnliche Motivlage seitens des Antagonisten liegt auch in *Die Totale Erinnerung* von 1990 sowie dessen Nachfolger *Total Recall* aus dem Jahr 2012 vor. Beide Male ist es der Oberbösewicht Coahaagen, welcher unzählige Menschen umbringen will, um seine Macht und Einflussposition auszubauen.

Die Aufzählung der Filme, in denen die Antagonisten rein eigennützige Motive verfolgen, könnte man an dieser Stelle beliebig weiterführen. Auffallend ist jedoch, dass die Motivation nur in den seltensten Fällen vom Antagonisten selbst dargelegt wird. Eine Unterredung zwischen dem Antagonisten und dem Protagonisten gibt es meist nicht. Das ist wenig verwunderlich, lässt doch eine jede Anklage zumindest theoretisch immer auch den Spielraum für eine Rechtfertigung offen. So weit lässt es Hollywood jedoch nicht kommen. Dem Antagonisten wird weitestgehend das Wort entzogen. Wenn es doch einmal zu einer Art Konversation oder zumindest einer Erklärung seitens des Antagonisten kommt, spiegelt sich darin lediglich umso deutlicher der eigennützige Grundgedanke des Bösewichts wieder.

Eine der wenigen solcher Szenen kann der Zuschauer in *Stirb Langsam* aus dem Jahr 1988 betrachten. Eine Gruppe von Kriminellen besetzt darin ein Bürogebäude in Los Angeles, nimmt mehrere Dutzend Geiseln, mit denen sie die Polizei von der Erstürmung abhält, während sie versucht, den Safe des Unternehmens zu knacken. Um den verschlossenen Safe zu öffnen, benötigen die Kriminellen jedoch einen Zugangscode. Da der CEO des Unternehmens auch unter den Geiseln ist, verhören die Kriminellen ihn. Auf die Frage, was die Kriminellen von ihm wollen, antwortet Oberbösewicht Alan Rickman: „Mich interessiert nur der Schlüsselcode, mit dem ich Zugang zu den 640 Millionen Dollar bekomme“. „Sie wollen bloß Geld?“, erwidert der CEO leicht irritiert und fügt hinzu: „Was für Terroristen seid Ihr?“ Woraufhin Rickman kontert: „Wer sagt Ihnen eigentlich, dass wir Terroristen sind?“ (Std. 0,28). Dieses Beispiel veranschaulicht eindrucksvoll, wie einfach es wäre, dem Antagonisten an dieser Stelle ein eher neutraleres Motiv zu geben. Schließlich fragt der CEO sogar danach, ob die

Kriminellen Terroristen seien, also Menschen, denen es womöglich um eine Art (politische) Überzeugung geht. Doch dieses Szenario lässt der Film unberührt. Es sind lediglich Kriminelle und Mörder, die Geld wollen.

Ein weiteres Beispiel, in dem die Geschichte des Films es theoretisch hergeben würde, ein weniger schwarz-weißes Bild zu zeichnen, stellt *Air Force One* aus dem Jahr 1997 dar. Darin verfolgt der Antagonist Ivan Korshunov, gespielt von Gary Oldman, das Ziel, die Air Force One samt Crew und dem Präsidenten zu entführen, um den kasachischen General Ivan Radek freizupressen, der in einem Gefängnis sitzt. Voraus geht diesem Teil jedoch zunächst das Anfangskapitel, in dem die gewaltsame Verhaftung eben jenes kasachischen Generals dargestellt wird (ab Std. 0,01). In einer Nacht-und-Nebel-Aktion dringt eine Kommandoeinheit, bestehend aus russischen und amerikanischen Spezialkräften, in die Villa Radeks ein, bringt etwa ein Dutzend Leibwächter um und verhaftet den General. Im nächsten Kapitel wird dann zu einem feierlichen Treffen zwischen dem russischen und amerikanischen Präsidenten umgeschwenkt, auf dem die Kooperation beider Länder in diesem Einsatz gelobt wird. Hier wird alsdann auch gleich deutlich gemacht, warum es zwingend notwendig war, Ivan Radek gefangen zu nehmen. Sowohl der russische Präsident als auch Harrison Ford, der den US-amerikanischen Präsidenten James Marshall spielt, bekräftigen, dass es sich bei Ivan Radek um einen Diktator und Mörder handelt, der sein Volk versklavte, ausbeutete und tötete. Dabei betont Ford, dass die „freie Welt“ eigentlich schon viel zu lange zugesehen hat, wie Radek „Menschen wie Vieh abgeschlachtet“ hat (Std. 0,07). Damit ist das Thema Ivan Radek abgehandelt und die Geschichte fährt mit der Flugzeugentführung fort. Theoretisch böten sich den Antagonisten an dieser Stelle nun drei zumindest in Ansätzen nachvollziehbare Motive an. Zum einen könnte Terroristenanführer Oldman darauf verweisen, dass die USA eigentlich Initiator dieser Tat waren. Andernfalls bräuchte man auch niemanden freizupressen. Zweitens könnte er im Konkreten darauf verweisen, dass die USA selber bei ihrer Kommandoaktion etwa ein Dutzend Leibwächter erschossen haben und damit eine Doppelmoral verfolgen. Zuletzt könnte Oldman auf mögliche fiktive Menschenrechtsverletzungen oder Schuldfälle der USA im Allgemeinen verweisen. Der Film ist somit geradezu prädestiniert für einen zumindest im Ansatz aufkommenden Diskurs, der sich eben nicht entlang der Pole von Gut und Böse erstreckt. In zwei Szenen des Films lässt das Drehbuch Gary Oldman solche Kommentare jedoch formulieren. In einer Szene sagt er zu der Tochter des Präsidenten, die sich in seiner Gewalt befindet: „Weißt du, dein Vater hat auch getötet.

Ist er deshalb schlecht?“ (Std. 0,51). Und in einer späteren Szene kommentiert er gegenüber Ford: „Ihr habt mein Land an die Mafia und die Prostitution verkauft. Und ihr habt uns alles weggenommen, was uns heilig war. Jetzt stehen wir mit leeren Händen da“ (Std. 1,26). Beide Artikulationen innerhalb eines Films würden dem Antagonisten gemäß der theoretischen Fundierung Verständnis und Empathie einbringen. Die erste Aussage rechtfertigt in Ansätzen die Entführung an sich. Die zweite Aussage zielt eher auf das Mitleid ab. Doch an dieser Stelle eine Anwägung darüber zu führen, ob der Antagonist damit nun ein angemessenes Maß an Empathie erhält oder womöglich sogar zu sehr entlastet wird, erübrigt sich von allein. Denn Oldman wird nahezu gar nicht entlastet. Grund dafür ist die neunjährige Tochter des Präsidenten. Sie ist es, die durch Kommentare und die Art und Weise der Darstellung jegliche aufkommende Empathie für die Terroristen zunichtemacht. Denn auf die eben erwähnte Frage, ob denn ihr Vater auch schlecht sei, da er ebenso Menschen tötet, antwortet die Tochter: „Nein, das stimmt nicht. Sie sind ein Monster. Und mein Vater ist ein großer Mann. Sie können ihm niemals das Wasser reichen“ (Std. 0,51). Während die Tochter das mit bestimmter und ängstlicher Tonlage zugleich sagt, rollen ihr Tränen die Wange herunter. Ganz ähnlich verhält es sich in der zweiten erwähnten Szene. Während Oldman den Präsidenten auf dessen moralische Verfehlungen aufmerksam macht, hält er der Tochter des Präsidenten eine geladene und entscherte Pistole an die Schläfe. Das Mädchen weint bitterlich (ab Std. 1,27). Die theoretisch maximale Antipathie, die ein Antagonist überhaupt erfahren könnte, wäre, wenn er jetzt abdrücken würde. Die Szene in *Air Force One* ist nur eine Stufe davor. Auch im Anschluss, als der letzte Terrorist besiegt ist, geht der Film nicht weiter auf die vermeintlichen Schwächen des amerikanischen Handelns ein. Weder der Präsident noch einer seiner Berater artikulieren eine Art Schuldeingeständnis.

Einen Film, in dem der Antagonist ebenso die Möglichkeit hat, seine Taten zu rechtfertigen, stellt *Iron Man* (2008) dar. Analog zu *Air Force One* wird jedoch auch hier ein potentiell Verständnis erzeugendes Motiv von der weiterführenden Handlung konterkariert. Zur Geschichte: Nachdem der Waffenproduzent Tony Stark (alias Iron Man) am eigenen Leib erfahren musste, dass das von ihm produzierte Kriegsgerät für größeres Leid sorgt, als es verhindern sollte, beschließt er, sein Unternehmen „Stark Industries“ auf andere Geschäftszweige auszurichten (ab Std. 0,41). Vor allem bei seinem langjährigen Freund und stellvertretendem Firmenleiter Obadiah Stane kommt diese Idee jedoch weniger gut an. Schließlich befindet sich Amerika im Krieg. Die

Nachfrage nach Waffen boomt, weshalb das Unternehmen gut aufgestellt ist. Welche Konsequenzen ein Rückzug aus diesem Geschäft hat, macht Stane in einer Unterredung gegenüber Stark deutlich: „Was denkst du, wie viel unsere Aktien morgen verloren haben?“. Neben diesen Argument, das eher auf finanziellen Wohlstand abzielt, greift Stane aber noch ein zweites auf: „Was wir tun“, führt er gegenüber Tony Stark an, „hilft der Welt, nicht im Chaos zu versinken“. Woraufhin dieser antwortet: „Da habe ich was anderes gesehen“ (ab Std. 0,43). Unabhängig von dem leichten Widerspruch von Stark bewegt sich dieses Argument Stanes in Richtung der persönlichen Überzeugung. Doch dieser kleine Dialog ist zunächst einmal nebensächlich und hat an dieser Stelle noch nichts mit dem Antagonisten des Films zu tun. Denn der Bösewicht ist Raza, Anführer einer Gruppe, welche eben jenes fiktive Land terrorisiert und sich dort im Kampf mit den amerikanischen Streitkräften befindet. Warum diese überhaupt kämpfen oder welche Ziele die Kämpfer außer dem eigenen Machterwerb womöglich noch verfolgen, bleibt ungewiss. Das Interessante sind aber gar nicht einmal so sehr die Motive der Terrorgruppe, die dem Duktus der meisten anderen Action-Blockbuster folgen: eigennützig und böse. Interessant sind vor allem die Motive des zweiten Antagonisten. Denn nachdem die Terrorgruppe im Laufe des Films erfolgreich vernichtet wurde, schlägt ein bedeutend stärkerer Bösewicht im Film auf, nämlich Obadiah Stane, Starks ehemaliger Geschäftspartner. Dieser ist deshalb so stark, weil er sich, ganz ähnlich zum Protagonisten, auch einen Roboteranzug gebaut hat und damit versucht Tony Stark umzubringen. Doch warum tut er das? Aus dem zuvor erwähnten Gespräch mit Tony Stark gehen zwei Motive hervor. Das erste ist eher egoistischer Natur. Stark verärgerte seinen Geschäftskollegen, da er das erfolgreich laufende Rüstungsgeschäft gestoppt hat. Dieser muss nun damit rechnen, große Teile seines Geldes zu verlieren. Damit das Geschäft wieder boomt, muss der CEO weg, Tony Stark umgebracht werden. Neben diesem gewohnten egoistischen Motiv gab Stane in der Unterredung mit Stark jedoch auch an, dass er an die Produktion von Waffen glaube. Sie würden die Welt sicherer machen, amerikanischen Soldaten das Leben retten. Zwar hat Stark diesen Einwand entkräftet, indem er sagte, er hätte etwas anderes erlebt. Der grundsätzlichen Argumentation von Stane konnte er jedoch nichts entgegensetzen. Dem Zuschauer wird also ein Antagonist dargeboten, der zwar sowohl höchst eigene Interessen vertritt, gleichzeitig jedoch auch in gewisser Weise aus Überzeugung handelt. Eine intensiv geführte Diskussion zwischen Tony Stark und Obadiah Stane über den Sinn

und Zweck von Waffenproduktionen kann man in einem solchen Actionfilm selbstverständlich nicht erwarten, dennoch wäre allein die Tatsache, dass Stane überhaupt in Richtung eines nachvollziehbaren Motivs argumentiert, aus der Perspektive einer zivilen Gesellschaft durchaus löblich. Womöglich wäre dies auch schon ein Motiv, welches nicht nur das Handeln des Antagonisten aus einer reinen Überzeugung heraus beschreibt, sondern schon als ein Akt aktiver Hilfeleistung auszulegen wäre. Doch die Frage, ob es jetzt als „neutral“ oder gar „zu positiv“ bewertet werden kann, erübrigt sich. Zum einen liegt das daran, dass Iron Monger bis auf den erwähnten kurzen Dialog nie wieder in Richtung eines solchen Motivs argumentiert. Zum anderen bringt Stane nach dieser Szene eine ganze Reihe von Menschen um, die das Bild des Bösewichts manifestieren. Entscheidend ist jedoch, dass Iron Monger des Verrats an seinen eigenen Ansichten überführt wird. Denn es stellt sich heraus, dass die Waffen, die „Stark Industries“ produziert, seit jeher auch von Stane an Terroristen verkauft werden, die gegen amerikanische Soldaten kämpfen. Das Argument, „Stark Industries“ schütze mit der Produktion hochwertiger Waffensysteme das Leben amerikanischer Soldaten, ist somit aufgehoben. Hinzu kommt – und dies stellt sich auch gegen Ende des Films heraus –, dass der Anschlag in Gulmira auf Tony Stark zu Beginn des Films nicht wie vermutet von den Terroristen geplant, sondern von Obadiah Stane in Auftrag gegeben wurde. Grund war, dass Stane bereits hier einen Weg suchte, Stark loszuwerden, der stets dagegen war, Waffen auch an Parteien zu verkaufen, die gegen Amerika kämpfen. Das Drängen Stanes, „Stark Industries“ nicht einzustampfen, weil es die Welt nicht ins Chaos stürzen lässt und amerikanischen Soldaten das Leben rettet, stellt sich somit als bloße Lüge heraus. Auch Obadiah Stane reiht sich damit in die Liste der egoistischen, skrupellosen Bösewichte ein.

Nach einem ähnlichen Schema läuft auch der Film *Die Bourne Verschwörung* von 2004 ab. Abermals gibt es zwei Antagonisten. Auch hier handelt einer von ihnen skrupellos und egoistisch, wogegen der andere eher aus einer Überzeugung heraus agiert. Der Unterschied zu *Iron Man* besteht darin, dass das Motiv der Überzeugungstat nicht widerlegt wird. Doch zunächst kurz zum Protagonisten: Der ehemalige Auftragskiller Matt Damon fristet mit seiner Freundin im indischen Goa ein einfaches wie friedvolles Leben, bis er eines Tages von einem anderen, noch aktiven Auftragskiller liquidiert werden soll. Zwar entgeht Bourne dem Anschlag knapp, doch wird seine Freundin tödlich verletzt. Bourne, der zunächst nicht weiß, warum man ihm nach dem Leben

trachtet, sieht sich gezwungen, die Hintermänner dieses Anschlags ausfindig zu machen, um einem nächsten Anschlag zu entgehen. Parallel dazu wird im Film geschildert, warum Bourne überhaupt in das Schussfeld eines Auftragskillers geraten ist. Ihm wird ein Mord angehängt, den er nicht begangen hat. Damit er nicht das Gegenteil beweisen kann, soll er nun sterben. Doch warum soll ihm überhaupt ein Mord angelastet werden, und wer hängt ihm diesen Mord an? Es sind die beiden Bösewichte des Films, der russische Öligarch Yuri Gretkov und der korrupte CIA-Führungsoffizier Ward Abbot. Beide haben vor rund sechs Jahren einen Deal abgeschlossen. Dabei veruntreute Abbot Geld aus der CIA-Kasse und gab dies Gretkov, der damit ein Ölimperium aufbauen wollte und Abbot wiederum am Gewinn beteiligt. Zurück im Jetzt scheinen diese alten Machenschaften jedoch aufzufliegen. Denn eine weitere CIA-Führungsoffizierin, Pamela Landy, steht kurz davor, von einer anonymen Person Unterlagen zu erhalten, die beweisen, wer damals die CIA-Gelder veruntreut und wer sie empfangen hat. Doch zu der Übergabe kommt es nicht. Denn ein Auftragskiller tötet den Informanten und stiehlt den Koffer mit den Beweisen. Damit die CIA nicht lange nach dem Täter suchen muss, hinterlässt der Killer am Tatort Fingerabdrücke von Jason Bourne. Damit Bourne im Falle einer Festnahme durch die CIA nicht beweisen kann, dass er den Mord gar nicht begangen hat, gibt der russische Oligarch den Auftrag ihn umzubringen. Gleichzeitig jagt auch die CIA Bourne, da sie in ihm schließlich noch einen Mörder und Dieb sieht. Bourne selbst versucht währenddessen in Erfahrung zu bringen, wieso dies eigentlich alles geschieht. Denn der immer noch an Amnesie leidende Ex-Auftragskiller der CIA begreift noch keinerlei Zusammenhänge. Auf der Suche nach Antworten findet er ab etwa der Mitte des Films Folgendes heraus: Er selbst war vor sechs Jahren Teil der Veruntreuung der Gelder. Nachdem sein damaliger CIA-Führungsoffizier 20 Millionen US-Dollar hinterzogen und seinem russischen Freund gegeben hatte, drohte diese Aktion bereits damals durch den Informanten Neski aufzufliegen. In einem Berliner Hotel erschoss Bourne im Auftrag Abbots dann Neski und dessen Frau. Es war gleichzeitig sein erster Einsatz als Profikiller. Als Bourne sich an all dies wieder erinnern kann, spürt er Abbot in einem Berliner Hotelzimmer auf. Sein ehemaliger Vorgesetzter telefoniert gerade mit seinem Partner Yuri Gretkov und sagt diesem, dass Bourne an ihnen dran sei und umgehend liquidiert werden müsse, bevor alles auffliegt. Bourne zeichnet das Gespräch auf einem Tonband auf, tritt anschließend aus dem Hintergrund des Hotelzimmers hervor und konfrontiert Abbot mit der Aufzeichnung. Anschließend verlässt Bourne das Zimmer (ab Std.

1,11). Kurz darauf betritt Pamela Landy den Raum, um Abbot zu verhaften. Bevor diese auch nur irgendeine Anschuldigung gegenüber ihrem CIA-Kollegen vorbringen kann, sagt dieser „Ich bin Patriot. Ich habe meinem Land gedient“. Auf die Frage Landys, was er jetzt beabsichtige zu tun, antwortet der überführte CIA-Beamte nur noch kurz: „Ich bereue nichts!“, bevor er sich selbst erschießt (ab Std. 1,14). An sich wäre dieser Film damit ein recht gutes Beispiel, um zumindest einem Antagonisten ein Motiv der inneren Überzeugung zu geben. Zwar hat der CIA-Führungsoffizier erheblichen Schaden angerichtet, allerdings folgte sein Handeln offenbar einer inneren Überzeugung Gutes zu tun – ohne dass sich dies als eine Art aktive Hilfeleistung an Bedürftigen darstellt. Was jedoch vom Film her inkonsequent umgesetzt ist, ist die Tatsache, dass der Zuschauer nicht erfährt, in welchen Handlungen genau die Vaterlandsliebe besteht. Allein dass er 20 Millionen US-Dollar aus der Staatskasse geraubt hat, lässt ihn nicht gerade als Patrioten erscheinen. Eine Erklärung, worin das vermeintlich übergeordnete Wohl dieses Diebstahls liegt, bleibt der Antagonist hingegen schuldig. Wobei dies, je nachdem, wie ein solcher Monolog ausgesehen hätte, womöglich auch schon ein Zuviel des Guten wäre. Insgesamt ist in *Die Bourne Verschwörung* damit zumindest in Ansätzen eine Richtung zu erkennen, die den Antagonisten nicht ausschließlich rein egoistische Motive nahelegt.

Der einzige von den 32 untersuchten Filmen, welcher dem Antagonisten eindeutig ein stark entlastendes Motiv zuschreibt, ist *The Amazing Spider-Man* aus dem Jahr 2012. Der Hintergrund ist folgender: Der renommierte Biowissenschaftler Dr. Curt Connors steht kurz vor der Entwicklung einer medizinischen Sensation. Mit Hilfe eines Serums soll menschliches Gewebe reproduziert werden. Amputierte Beine und Arme könnten nachgebildet, schwere Verletzungen geheilt werden. Noch befindet sich das Mittel jedoch in der Erprobungsphase. Zu ungewiss ist sich der Biochemiker über mögliche Nebenwirkungen. Die Geldgeber des Projektes drängen indes auf eine baldige Markteinführung des Serums. Anderenfalls würden sie dem Wissenschaftler und seinem Team die Gelder streichen, was die Schließung des Labors zur Folge hätte. Unter großer Bedrängnis entscheidet sich der Wissenschaftler daher, das Medikament an sich selber zu testen. Das Ergebnis ist, dass zwar Wunden schnell heilen und auch der dem Wissenschaftler fehlende Arm wieder nachwächst. Doch wirkt das Serum viel zu radikal. Denn es führt dazu, dass sich Dr. Connors in eine Monster-Eidechse verwandelt, die danach trachtet, sämtliches Leben auszulöschen. Was den Antagonisten jedoch zuweilen auf ein positives Level hebt, ist Folgendes: Zum einen kann das Vorgehen des



Wissenschaftlers als Unfall oder als Zwangshandlung angesehen werden. Nicht er war es, der sich unbedingt das Medikament spritzen wollte, um die verlockende Wirkungsweise zu testen, sondern er musste dies tun, damit sein Labor nicht pleitegeht. Mit den Nebenwirkungen konnte er indes nicht rechnen. Zum anderen, und dies ist das Ausschlaggebende, nimmt der Wissenschaftler nicht stets die Form eines Ungeheuers an und agiert in diesen Phasen normal. Dass der Antagonist im Kern kein schlechter Mensch ist, sondern nur unter dem Einfluss eines Serums leidet, das ihn zu einer bösen Gestalt mutieren lässt, belegt auch die finale Kampfszene des Films. Darin kämpfen die beiden Hauptdarsteller auf einem New Yorker Hochhaus. Die Monsterechse will mit Hilfe einer Abschussvorrichtung das Serum über die gesamte Stadt verteilen. Spider-Man versucht das zu verhindern und möchte hingegen ein Gegenserum versprühen. Obwohl das Monster Spider-Man überlegen ist, schafft es dieser durch einen Trick das Gegenserum in die Abschussvorrichtung zu installieren. Über die Stadt New York senkt sich blauer Nebel, der alle bis dahin infizierten Menschen von ihrem Monster-Dasein befreit. Völlig entkräftet fällt Spider-Man daraufhin von der Spitze des Hochhauses und droht hinabzustürzen. In letzter Sekunde hält ihn jedoch die grüne Monster-Eidechse fest und bewahrt ihn vor dem weiteren Fall. Als Spider-Man benommen nach oben schaut, um zu sehen, wer ihn aufgehalten hat, erblickt er das Monster, welches sich durch das Gegenserum langsam in einen Menschen zurückverwandelt (ab. Std. 2,05)

### **6.3.2 Nahezu keine Empathie im gesamten Untersuchungszeitraum**

Die Frage danach, ob der Antagonist in Hollywood-Actionfilmen als ein von Grund auf böses Wesen dargestellt wird, sollte jedoch, wie (im Kategoriensystem) beschrieben, nicht nur anhand der Motive beantwortet werden, sondern auch über die empathiegenerierenden Wesenszüge wie Hilfeleistungen oder Mitleid. Die Ergebnisse fallen hier indes nicht anders aus. Lediglich die Filme *Im Jahr des Drachen*, *Stirb Langsam 4.0* und *The Dark Knight Rises* stellen den Antagonisten zumindest in Ansätzen als bemitleidenswert oder hilfsbereit dar.

In *Stirb Langsam 4.0* (2007) wird die aufkommende Empathie jedoch sofort vom Protagonisten konterkariert. Eine Gruppe von Kriminellen unter der Führung von Thomas Gabriel legt durch eine Cyberattacke die gesamte Infrastruktur von Washington D.C. lahm. Ein sogenannter Fire-Sale setzt ein. Der Verkehr wird nicht mehr reguliert. Strom-, Gas- und Wasserversorgung brechen zusammen. Die Aktienkurse spielen verrückt. Die Stadt versinkt im Chaos. Dieses Durcheinander machen sich die Bösewichte

nun zunutze, um unbemerkt einen Tresor zu knacken und mehrere hundert Millionen US-Dollar zu stehlen. Habgier und persönliche Bereicherung stellen somit auch bei diesem Film die handlungsleitende Motivation der Antagonisten dar. Ein gewisses Maß an Empathie bringt der Film seinem Hauptantagonisten, Thomas Gabriel, gespiegelt von Timothy Olyphant, entgegen, indem er ihn als Opfer darstellt. Nahegebracht wird das dem Zuschauer bei einer Unterredung zwischen dem Protagonisten Bruce Willis und einem FBI-Agenten, der Willis über die Hintergründe des Antagonisten aufklärt. Darin schildert der FBI-Agent, dass Gabriel keineswegs zeitlebens ein Krimineller war. Im Gegenteil: lange Zeit arbeitete er als Sicherheitsberater für die amerikanische Regierung. Nach dem 11. September entdeckte der gelernte Informatiker eine Reihe von Sicherheitslücken in der Infrastruktur des Landes und empfahl der Regierung eine Generalüberholung. Die Regierung lehnte dies jedoch ab. „Als er damit an die Öffentlichkeit gehen wollte, haben sie ihn fertiggemacht. Sie haben seinen Ruf zerstört, sein Vermögen eingefroren. Danach ist er abgetaucht“ (Std. 1,12). Das potentielle Mitleid, das Gabriel durch diese Szene erfährt, ist jedoch nur von kurzer Dauer. Zum einen liegt dies daran, dass er im weiteren Verlauf des Films Menschen umbringt. Vor allem wird ihm die Empathie in einer Unterredung genommen, die der Terroristenanführer mit dem Protagonisten Bruce Willis führt. Abermals geht es um die Verachtung, die Gabriel seitens der amerikanischen Regierung erfahren musste. Bevor Gabriel noch weiter in die Tiefe gehen kann, springt Willis sofort dazwischen und kontert die Behauptungen mit: „Ach, Schwachsinn. Dir geht’s doch auch bloß um’s Geld!“ (Std. 1,38). Gabriel wird somit vom Protagonisten des Films der Lüge bezichtigt, was die Vorgeschichte Gabriels wiederum stark relativiert.

Dass es jedoch Filme gibt, in denen der Antagonist zumindest ein Teil von Empathie zurückgewinnen kann, ohne dass dies im weiteren Verlauf der Geschichte wieder zunichtegemacht wird, beweist *The Dark Knight Rises* (2012). Darin unterwirft der vermeintliche Oberschurke Bane Gotham City und droht damit, eine Atombombe zu zünden. Im Unterschied zu anderen Filmen versucht Regisseur Christopher Nolan bei seinem dritten Batman-Streifen jedoch nicht nur den Protagonisten charakterliche Tiefe zu geben, sondern auch seinem Antagonisten. Vom äußeren Erscheinungsbild ist Bane zunächst einmal nichts weiter als ein großer, glatzköpfiger und überaus kräftiger Mann. Das auffälligste Merkmal bildet eine Art metallener Mundschutz, durch den er – ähnlich wie Lord Vader in *Star Wars* – atmet. Warum Bane diese Maske trägt, wird

zunächst nicht geklärt. Nach etwa einem Drittel des Films unternimmt Batman erstmalig den Versuch, Banes Plan, Gotham City zu unterwerfen, zu vereiteln. In einem Faustkampf unterliegt er jedoch dem kräftigen Bane (ab Std. 1,08). Anschließend bringt Bane Batman in ein unterirdisches Gefängnis, das in einem nicht näher benannten Wüstenstaat liegt. Gitter oder Tore besitzt das Gefängnis nicht. Auch gibt es keine Wachen. Allein ein mehrere Meter hoher Schacht nach oben bahnt den Weg in die Freiheit. Doch dieser scheint unüberwindbar. Von den anderen Gefangenen erfährt Batman, dass es bislang nur eine einzige Person gab, die es geschafft hat, aus dem Schacht zu klettern – ein Kind. Batman vermutet, dass es Bane war, der hier gefangen gehalten wurde, sich jedoch letztendlich befreien konnte. Auch Batman gelingt es im Verlauf des Films, den Schacht emporzuklettern und dem Gefängnis zu entkommen. Er kehrt nach Gotham City zurück und nimmt an der Befreiung der Stadt teil, die kurz davor steht, in die Luft gesprengt zu werden. Abermals trifft der Protagonist dabei auf Bane (ab Std. 2,08). In einem Faustkampf kann Batman seinen Widersacher diesmal jedoch besiegen und schlägt Bane nieder. Batman verlangt von den am Boden kauern den Bane den Zünder für die Atombombe. Im selben Augenblick stößt eine junge Frau, Miranda, einen Dolch in Batmans Bauch und verletzt diesen schwer. In einem Monolog klärt sie Batman darüber auf, wer Bane und sie wirklich sind. Hierbei blendet der Film abermals in das Grubengefängnis. Dabei ist Folgendes zu sehen: Ein junges Mädchen wird von einer wütenden Meute gejagt. Ein kräftiger Junge stellt sich als Einziger dem Mob entgegen, schlägt einige der Angreifer nieder und hält dem Mädchen somit einige Sekunden den Rücken frei, damit diese aus der Grube klettern kann. Anschließend wenden sich die aufgebrachten Gefängnisinsassen dem jungen Mann zu und schlagen ihn zusammen. Miranda kommentiert dieses Geschehen aus dem Off wie folgt: „Meine Mutter hat mich Talia genannt, bevor sie umgebracht wurde. So wie man mich umgebracht hätte, wäre mein Beschützer nicht gewesen – Bane. Ich bin aus der Mine geklettert. Ich fand meinen Vater. Und wir kamen beide zurück, um grausame Rache zu üben. Doch zu diesem Zeitpunkt hatten die Gefangenen bereits ihr Werk an meinem Freund getan, meinem Beschützer“ (Std. 2,12). Der Film blendet nun wieder zurück in das Grubengefängnis und zeigt einen im Gesicht entstellten jungen Mann. Blutüberströmt und nur provisorisch am Kopf verbunden, kauert er auf dem Boden (ab Std. 2,13). Anschließend springt die Szene wieder über in das aktuelle Geschehen. Hier spricht Talia, während sie Bane vor den Augen Batmans zärtlich streichelt: „Die

Gesellschaft der Schatten nahm uns auf und trainierte uns.<sup>72</sup> Aber mein Vater akzeptierte Bane nicht. Er sah nur ein Monster. [...] Er verstieß Bane aus der Gesellschaft der Schatten. Doch sein einziges Verbrechen war seine Liebe zu mir“ (Std. 2,14). Während Talia das sagt, gibt es eine Großaufnahme von Banes Gesicht und man sieht, wie mehrere Tränen seine Wange hinunterfließen (Std. 2,14). Der Film schafft es damit in herausragender Art und Weise, dem Bösewicht Bane ein menschliches Antlitz zu verleihen. Gleichzeitig vermeidet es Regisseur Christopher Nolan jedoch auch es mit der Empathie zu übertreiben. Denn einerseits greift Bane nach dieser empathischen Geschichte abermals Batman an und versucht ihr umzubringen. Zum anderen wird der Antagonist stark sanktioniert, indem es Batman bzw. Catwoman gelingt Bane auszuschalten. Eine Blende auf den am Boden liegenden toten Bane, die das Potential besäße, dem Zuschauer sein Schicksal noch einmal vor Augen zu führen, erfolgt nicht. Was jedoch bleibt und auch nicht im weiteren Verlauf von irgendeinem Darsteller widerlegt wird, ist die menschliche Seite des Antagonisten.

Ein Film, in dem ebenso die empathischen Seiten des Antagonisten aufgezeigt werden, stellt der im Jahr 1985 erschienene Streifen *Im Jahr des Drachen* dar. John Lone spielt darin den chinesischen Mafiaboss und Drogenbaron Joey Tai. Um seine Stellung in New Yorks China Town weiter auszubauen, lässt Tai eine Reihe verfeindeter Mafia-Mitglieder umbringen (ab Std. 0,05), tötet Zivilisten (ab Std. 0,29) oder lässt gegen Ende des Films sogar die Frau des Protagonisten ermorden (ab Std. 1,22). Sein Ziel ist ausschließlich Geld und Macht. Dennoch schreibt der Film dem Mafiaboss auch zwei empathische Seiten zu. Zum einen finanziert er die Schulausbildung von Kindern mittelloser chinesischer Familien. Deutlich wird dies, als Tai in einem Restaurant mit einer Frau und deren Tochter zusammensitzt: Die Mutter sagt dabei zu Tai: „Ich habe kein Geld und keinen Mann. Ich möchte sie (gemeint ist die Tochter) aufs College schicken. Aber ich finde keine Arbeit, um ihre Ausbildung zu bezahlen. [...] Verzeih mir, ich habe sonst niemanden!“ (Std. 0,45). Während die Mutter dies sagt, weint sie bitterlich. Tai, der ihr gegenüber sitzt, äußert, dass er ihre missliche Lage versteht und die Ausbildung ihrer Tochter bezuschussen wird. Anschließend wendet er sich an die Tochter: „Es war schwer für deine Mutter, zu mir zu kommen. Du musst dankbar sein und fleißig studieren. Dann kannst du später deine Mutter unterstützen“ (Std. 0,46). Relativiert wird diese Empathie zum einen dadurch, dass Tai im Anschluss an diese

---

<sup>72</sup> Die „Gesellschaft der Schatten“ ist eine kleine, konspirative Gruppe von Elitekämpfern.

recht frühe Szene im Film noch einige Gräueltaten verübt. Vor allem aber wird dieser Akt der Barmherzigkeit kurz darauf vom Protagonisten Mickey Rourke verbal sanktioniert. Denn dieser erwähnt in einem Gespräch mit einer Kollegin, dass Tai ein falsches Spiel betreibe, lediglich auf oberflächlicher Weise die Herzen der chinesischen Familien erobern möchte, anstatt ein aufrichtiger Helfer zu sein. Außerdem, so Rourke, handele es sich bei dem Geld immer noch um Drogengeld (ab Std. 1,08). Dass Tai jedoch keineswegs ein kalkulierender Samariter ist, macht eine andere Szene des Films deutlich. In Vietnam möchte der Antagonist eine Schiffsladung Kokain bestellen. Angekommen auf dem Anwesen eines Drogenproduzenten, verhandeln die beiden Darsteller in einer geselligen Runde den Preis für das Kokain, als plötzlich ein alter Mann von zwei Milizen an den Tisch herangeführt wird. Der Mann wirkt krank und abgemagert. Der Drogenproduzent äußert gegenüber Tai, dass der alte Mann ein Spion sei und die Drogenfabriken auffliegen lassen wollte. Er bietet Tai an, den Mann zu erschießen, und drückt ihm einen Revolver in die Hand. Tai hält daraufhin den Revolver an die Schläfe des alten Mannes, der um sein Leben winselt. Er drückt jedoch nicht ab, sondern legt den Revolver wieder beiseite (ab Std. 1,29). Da der Drogenproduzent jedoch immer noch willens ist, den Verräter umzubringen, gibt er einigen seiner Milizen die Anweisung, den alten Mann zu erschlagen. Kurz darauf springt ihm jedoch Tai ins Wort: „Ich gebe ihnen 5.000 Dollar für den Mann. Ich zahle bar“ und zückt das Geld. Verdutzt fragt der Drogenbaron daraufhin, wieso Tai so etwas mache, woraufhin dieser lediglich antwortet: „Wieso nicht?“ (Std. 1,31). Der Drogenhändler willigt schließlich ein, nimmt das Geld und gibt seinen Männern den Befehl, den Alten freizulassen.

### **6.3.3 Keine Kompromissbildung im gesamten Untersuchungszeitraum**

Zuletzt soll in diesem Kapitel noch das Vorkommen von Kompromissen beschrieben werden. Die Frage danach, ob und in welchen Filmen es zu einem Kompromiss zwischen dem Protagonisten und dem Antagonisten gekommen ist, lässt sich so schnell wie einfach beantworten: in keinem.

Wie bereits im Kapitel der induktiven Kategorienbildung angerissen, kommt es in einer ganzen Reihe von Filmen zu einseitigen Versöhnungen. Zwar söhnt sich auch hier der Protagonist nicht mit dem Antagonisten aus, sondern stets mit Freunden oder Bekannten, mit denen es zuvor einen Streit gegeben hatte. Um nur kurz einige Beispiele anzuführen: In *Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes* (1981) wird zu Beginn

des Films ein Streit zwischen dem Protagonisten und seiner ehemaligen Freundin beigelegt. Holly McClane verliebt sich in *Stirb Langsam* (1988) nach einem Ehekrach wieder neu in ihren Mann John McClane, nachdem dieser sie aus den Fängen des Antagonisten befreit hat. Kevin Costner söhnt sich in *Robin Hood – König der Diebe* (1991) gegen Ende des Films mit seinem Neffen aus. In *Die Maske des Zorro* (1998) eilt der „alte“ Zorro im Endkampf dem neuen Zorro doch noch zu Hilfe, nachdem sich beide zuvor heftig gestritten haben. In *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* (2009) söhnt sich der Protagonist mit seinem ehemaligen Partner aus, der ihm zuvor den Rücken gekehrt hatte. Und in *Stirb Langsam 4.0* (2007) schließt die Tochter des Protagonisten, mit der sich John McClane zu Beginn des Film noch überworfene hatte, ihren Vater am Ende wieder in ihr Herz. Man könnte diese Liste an dieser Stelle fast beliebig weiterführen. Was es jedoch zu beachten gibt, und aus diesem Grund wurde die Analyse der Filme an dieser Stelle auch nicht vertieft, ist, dass es sich bei keinem dieser Filme um einen Kompromiss handelt. In allen aufgeführten Filmen kommt es zwar zu einer Übereinkunft zwischen dem Protagonisten und einem Dritten. Jedoch ist es stets dieser Dritte, der nachgibt, und somit für eine Versöhnung sorgt. Der Protagonist nimmt diese zwar stets an, doch tut er selber nichts dafür, um diesen Streit beizulegen. Es werden somit eher einseitige Versöhnungen dargestellt als eine beidseitige Kompromissfindung.

Anhand des Beispiels von *The Amazing Spider-Man* aus dem Jahr 2012 soll solch eine einseitige Versöhnung einmal kurz beschrieben werden. Der Konflikt liegt in diesem Film zwischen Peter Parker, alias Spider-Man, und einem Hauptmann der Polizei, Captain Stacy, der zugleich der Vater von Peter Parkers Freundin Gwen Stacy ist. Captain Stacy ist, anders als Peter Parker, der Auffassung, dass Spider-Man auf einer Stufe mit den Verbrechern steht. Denn Spider-Man agiert abseits des Gesetzes und der Rechtsstaatlichkeit. Peter Parker ist natürlich gänzlich anderer Meinung.<sup>73</sup> Doch seitens Captain Stacys bleibt es nicht nur bei verbalen Sanktionen gegenüber Spider-Man. Er jagt Spider-Man, will ihn verhaften. Im Film tauchen zwei Szenen auf, in denen schwer bewaffnete Polizisten unter Führer Stacys Spider-Man nachstellen und sogar auf ihn schießen (ab Std. 0,55, ab Std. 1,38). Als sie ihn bei der letzten Jagd verletzen und Spider-Man auf seiner Flucht getroffen wird und zu Boden sinkt, stellt ihn Stacy

---

<sup>73</sup> Der genaue Wortwechsel ist im Abschnitt zur uneigennützigen Hilfeleistung nachzulesen (Kapitel 6.5), da der Dialog dort auch noch einmal zum Tragen kommt.

zur Rede. Spider-Man sagt daraufhin, dass er lediglich seine Tochter schützen wolle und vor allem den Bösewicht davon abhalten will, weiteres Elend über New York City zu bringen. Stacy lässt Spider-Man daraufhin laufen, der sich fortan in einem Endkampf dem Monster widmet. Bei diesem Kampf unterliegt jedoch Spider-Man und droht vom Monster zerquetscht zu werden, als ihm Stacy in letzter Sekunde zu Hilfe eilt und das Monster beschießt. Spider-Man kann entkommen und im Folgenden das Monster besiegen. Stacy wird jedoch schwer verletzt. Bevor er stirbt, kommt Spider-Man noch einmal zum Polizisten. Dieser sagt ihm im Sterben: „Ich habe mich geirrt, Peter. Die Stadt braucht dich“ (Std. 1,52). Anschließend gibt er Peter Parker dessen Maske wieder, die der Superheld im Kampf mit dem Monster verloren hat, und kommentiert dies mit den Worten: „Hier, setze sie wieder auf“ (Std. 1,53). Spider-Man kommt dieser versöhnlichen Geste jedoch nicht mit Einschnitten seinerseits entgegen. Weder kündigt er gegenüber Captain Stacy an, dass er zukünftig enger mit der Polizei zusammenarbeiten wird, noch entschuldigt sich, die Arbeit der Polizei behindert zu haben. Die Versöhnung geht somit lediglich vom Polizisten aus.

#### **6.3.4 Bruch von Kompromissen am Ende des Untersuchungszeitraums**

Was jedoch in den 32 untersuchten Filmen vorkommt, sind Brüche von Kompromissen, wenngleich es insgesamt nur 2 Filme sind, die mit solchen Darstellungen aufwarten. Beide Filme sind gegen Ende des Untersuchungszeitraums angesiedelt.

Zum einen wird die Tugend des Kompromisses im eben angesprochenen *The Amazing Spider-Man* (2012) torpediert. Dazu kommt es wie folgt: Nachdem Captain Stacy in der eben erwähnten Szene Spider-Man zugesteht, für Recht und Ordnung in New York zu sorgen, bittet er den Superhelden zusätzlich auch noch darum, Abstand von seiner Tochter Gwen zu nehmen. Zu groß ist die Sorge, dass seiner Tochter etwas zustößt, wenn sie sich an der Seite des Superhelden aufhält. Captain Stacy bittet Spider-Man daher eindringlich: „Ich will, dass du mir was versprichst, Peter. Halte Gwen da raus. Versprich mir das!“ Peter zögert einige Sekunden, worauf der Vater noch einmal fragt: „Versprichst du mir das?“ Anschließend nickt Peter zustimmend und Stacy findet seine Ruhe (ab Std. 1,52). Der Kompromiss sieht somit wie folgt aus: Spider-Man hält sich von Gwen Stacy fern, während der Polizist dem Spinnenmann vorher zu Hilfe geeilt ist. Genau genommen handelt es sich hierbei nicht um einen Kompromiss im klassischen Sinne, da der Polizist und Vater von Spider-Mans Geliebten bereits kurz davor steht zu sterben. Er hat keine Verhandlungsmasse, die er Spider-Man anbieten könnte, damit dieser Abstand von seiner Tochter nimmt. Auch führt es beispielsweise

nicht noch ein Telefonat mit einem seiner Kollegen, dem er die Anweisung gibt, Spider-Man zukünftig nicht mehr als Verbrecher anzusehen. Allerdings hat er seinen Teil bereits geleistet. Er war es, der Spider-Man zu Hilfe geeilt ist, als dieser dem Tode nahe war (ab Std. 1,49), und er war es, der seinen Kollegen – auch in Spider-Mans Anwesenheit – zuvor befohlen hat, das Feuer auf Spider-Man einzustellen (ab Std. 1,42). Stacy ist also mit einem Vorschuss an Zugeständnissen in die Verhandlungen mit Spider-Man gegangen, von dem er jetzt erwartet, dass der Spinnenmann seinerseits seinen Teil beisteuert. Peter Parker scheint diesem Angebot zunächst auch nachzukommen. Auf der anschließenden Beerdigung von Stacy in New York erscheint der Protagonist nicht, schließlich möchte er Gwen nicht mehr begegnen. Daraufhin sucht diese abends seine Wohnung auf und stellt Peter zur Rede, warum er sich von ihr fernhält. Dieser sagt daraufhin: „Ich kann das nicht. Es tut mir leid. Ich kann nicht mit dir zusammen sein“ (Std. 1,57). Am darauf folgenden Tag, und dies ist die letzte Szene des Films, begegnen sich beide Akteure wieder in der Schule. Peter kommt etwas zu spät zum Unterricht, was die anwesende Lehrerin mit den Worten quittiert: „Mr. Parker, mal wieder zu spät? Wenigstens können wir uns immer auf Sie verlassen“. Parker antwortet: „Ich verspreche, das kommt nie wieder vor, Mrs. Ritter“. Während er das sagt, setzt er sich auf einen Stuhl hinter Gwen. Diese würdigt ihn jedoch keines Blickes. Anschließend sagt die Lehrerin: „Versprechen Sie nichts, was Sie nicht halten können, Mr. Parker“. Dann schwenkt das Bild wieder auf Parker, der sich nach vorn zu Gwen beugt und flüstert: „Aber das sind doch gerade die besten Versprechen“. Anschließend grinst Gwen und die Szene ist zu Ende (ab Std. 2,01). Der Protagonist Peter Parker bricht folglich einen zuvor geschlossenen Kompromiss zu Gunsten seiner eigenen Interessen.

Noch eindeutiger verhält es sich bei *Robin Hood* aus dem Jahr 2010. Auch hier findet zunächst ein Kompromiss statt, der anschließend einseitig gebrochen wird – wenngleich vom Antagonisten. Zur Vorgeschichte: Der neue König von England unterdrückt Ende des 12. Jahrhunderts seine Grafschaften, zwingt diese zu immer höheren Abgaben an die Krone und beraubt sie ihrer Freiheitsrechte. Die einzelnen Grafschaften sind folglich frustriert und stehen nicht mehr bedingungslos zu ihrem König. In dieser zerfahrenen Situation macht sich eine französische Invasionsarmee auf den Weg, England einzunehmen. Die Armee des Königs ist zu klein, um die Franzosen aufzuhalten. Er ist auf die Unterstützung der Ritter der einzelnen Grafschaften angewiesen. Doch diese verweigern dem König ihre Unterstützung. Denn schlimmer als



die Lage unter englischer Herrschaft kann es ihrer Auffassung nach auch unter den französischen Besatzern nicht werden. An dieser Stelle kommt nun Robin Hood, von Russell Crowe verkörpert, ins Spiel. Er versammelt die Grafen und den König und schlägt Folgendes vor: Der König solle eine von den Grafschaften aufgesetzte Charta unterzeichnen, die jedem Bürger ein Mindestmaß an Freiheits- und Eigentumsrechten zusichert. Im Gegenzug verpflichten sich die einzelnen Grafschaften den König militärisch zu unterstützen. Beide Seiten willigen in den Kompromiss ein (ab Std. 1,48). Zum Ende des Films kommt es dann zum großen Showdown an der englischen Küste, wo die französische Invasion zurückgeschlagen werden kann (ab Std. 2,06). Die Grafen haben ihren Teil der Abmachung eingehalten. Es steht lediglich die Unterzeichnung der Charta seitens des Königs aus. Diese soll im vorletzten Kapitel des Films vollzogen werden. Im Tower of London versammeln sich hierzu der König und die Grafen. Der König tritt an ein Rednerpult, auf dem die Charta ausliegt. Er liest sie sich durch und sagt anschließend mit bestimmtem Tonfall: „Nicht ich habe mich zum König ernannt. Gott tat dies. König von Gottes Gnaden! Und jetzt kommt ihr zu mir mit diesem Schriftstück, welches mein Amt begrenzen soll, das mir von Gott gegeben ist!“ Daraufhin sagt einer der Grafen: „Sire, Ihr gabt uns euer Wort. Wir verließen uns auf euch!“ Woraufhin dieser sagt: „Verlasst euch auf eure Ländereien stattdessen“. Während er das sagt, hält er die Charta in eine Kerze, verbrennt sie und geht zurück in seinen Palast (ab Std. 2,17). Der Gutmütige, Kompromissuchende, so legt der Film nahe, ist der Dumme – die Suche nach einem Kompromiss scheint naiv.

### **6.3.5 Zwischenfazit**

Es kann resümiert werden, dass die zivilgesellschaftlichen Tugenden der Verständigung, des Verständnisses und der Kompromissfindung in den untersuchten Hollywoodblockbustern marginal ausgeprägt sind. Zum einen liegt das an den Motiven des Antagonisten. Diese sind bis auf wenige Ausnahmen lediglich höchst egoistischer Natur. Der Antagonist schädigt Dritte oder den Protagonisten lediglich, um einen eigenen Vorteil zu erlangen. Auch der Protagonist hinterfragt zu keiner Zeit die Motive des Antagonisten. Bietet sich die Möglichkeit, die Motive des Bösen wie im Falle von *Air Force One*, *Stirb Langsam 4.0* oder *Iron Man* weniger egoistisch auszulegen, wird dies umgehend durch die Geschichte selbst oder durch Anschuldigungen des Protagonisten konterkariert. Eine mögliche Diskussion um mehr oder weniger nachvollziehbare Motive und Standpunkte des Antagonisten gibt es nicht. Die handlungsleitende Motivation der Antagonisten bleibt grundlegend schlecht, der Gegenspieler böse. Lediglich

in Filmen wie *Die Bourne Verschwörung*, *Spider-Man* und *The Amazing Spider-Man* sind die Motive zumindest in Ansätzen neutral gehalten. Dadurch, dass den Antagonisten empathischere Motive als die reine Vorteilsnahme gegeben werden, rücken die Filme ihre Bösewichte nicht in eine vollständig verachtenswerte Position. Der Antagonist ist böse, doch steht er nicht vollständig außerhalb des Wertgefüges des Protagonisten.

Das gleiche Schema gilt auch für den Punkt der Empathie mit dem Antagonisten. Bis auf zwei Ausnahmen verzichten sämtliche Filme darauf, dem Antagonisten empathische Züge zu verleihen – sei es durch Mitleid oder dadurch, dass der Antagonist einem Dritten uneigennützig hilft. Wie so etwas funktionieren kann, zeigen *The Dark Knight Rises* und *Im Jahr des Drachen* auf, welche durch die Darstellungsweise des Antagonisten das Schwarz-Weiß-Schema aufbrechen. Immerhin, und dies ist die positive andere Seite der Medaille, gibt es im Untersuchungszeitraum auch keinen einzigen Film, in dem der Antagonist ein zu großes Maß an Empathie erhält und seine zerstörerischen Taten damit in den Augen der Zuschauer legitimiert werden. Auch kommt kein Antagonist in seinem Film ungesühnt davon oder kann durch seine massive Bildschirmpräsenz in irgendeiner Art und Weise eine besondere Nähe zum Zuschauer aufbauen. Da immerhin vier von fünf Filmen nach der Jahrtausendwende produziert wurden, könnte man von einer leichten Tendenz sprechen, wonach Action-Blockbuster ihren Antagonisten mehr die Möglichkeit für Verständnis und Verständigung entgegenbringen.

Im Falle der Kompromisbildung gilt derselbe Befund jedoch keinesfalls. Im Gegenteil: Vielmehr ist eine Tendenz zu beobachten, wonach gerade Filme gegen Ende des Untersuchungszeitraums eine Kompromissfindung als wenig erstrebenswertes Ziel darstellen. Davon abgesehen scheint die Lösung eines Problems durch einen finalen Kompromiss der Darsteller für die Produzenten offenbar kein anzustrebendes dramaturgisches Mittel zu sein. Im gesamten Untersuchungszeitraum lässt es sich nicht einmal nachweisen, dass es zwischen dem Protagonisten und dem Antagonisten zu einer Übereinkunft gekommen ist. Warum dies so ist, darüber kann nur spekuliert werden. Womöglich ist gerade im Hinblick auf Actionfilme vom Antagonisten so viel Schaden ausgegangen, dass er nach Ansicht der Produzenten die Möglichkeit auf einen Kompromiss und damit auf eine milde Bestrafung verwirkt hat. Was es allenfalls gibt, ist die Versöhnung mit Neben-Antagonisten oder Freunden, mit denen man im Streit lag.

Abschließend kann für diesen Punkt somit konstatiert werden, dass im Gegensatz zu den anderen, zuvor erwähnten Aspekten nur eine äußerst geringe Entwicklung festzustellen ist. Hatte es beim Aspekt der Gewalt noch einen leichten Anstieg zur Passivität oder beim Sozialkapital ebenso mehr Gemeinschaft und Vertrauen gegeben, verharrt es bei dieser Tugend auf weitestgehend niedrigem Niveau und kann im Falle der Kompromissbildung sogar noch geringer eingeschätzt werden als in den 1980er oder 1990er Jahren.

#### **6.4 Gnade und Rücksichtnahme**

Der nächste Abschnitt widmet sich der Darstellungsweise von Handlungen der Rache oder Vergeltung auf der einen bzw. der Rücksichtnahme und Gnade auf der anderen Seite. Anders als im eben beschriebenen Punkt der Verständigung und des Verständnisses werden hier nun wieder verstärkt die Handlungen des Protagonisten untersucht.

##### **6.4.1 Moderate Rachegelüste von 1980 bis 1990**

Die Epoche der 1980er Jahre stellt sich hierbei als ein Zeitabschnitt dar, in dem es vergleichsweise viel Filme gibt, welche ihren Protagonisten Rachegelüste als Handlungsmotiv zuschreiben. Einschränkend muss jedoch konstatiert werden, dass in wiederum drei von jenen fünf Filmen die Motivation der Rachegelüste nur sehr implizit ersichtlich ist bzw. das Handeln des Protagonisten auch auf anderen Gründen fußen könnte.

Einer der Filme, in denen Vergeltung als Motivation des Protagonisten nicht explizit artikuliert, jedoch als ein Handlungsgrund des Protagonisten nahegelegt wird, ist *Rambo 2 – Der Auftrag* (1985). Wie bereits im Kapitel zur Gewalt ausgeführt, erhält der Vietnamveteran und Elitekämpfer John Rambo in diesem Streifen den Auftrag, nach amerikanischen Kriegsgefangenen zu suchen, die sich in den Händen des Vietkongs befinden. Anders als vom amerikanischen Militär geplant, trifft Rambo tatsächlich entkräftete Kriegsgefangene an. Doch Hilfe bei der Evakuierung erfährt er nicht, weshalb der Einzelkämpfer schließlich auf eigene Faust die amerikanischen Soldaten befreit. Auf dem Weg dorthin besteht Rambo seine Abenteuer teilweise an der Seite einer Komplizin namens Co Bao, zu der er im Verlauf des Films ein recht vertrautes, persönliches Verhältnis aufbaut. So schildert der sonst eher wortkarge John Rambo Co Bao seine Ansichten zum amerikanischen Militär, spricht über sein Mutterland und das Leben dort. Die Freundschaft geht sogar so weit, dass Co Bao zusammen mit Rambo nach Amerika gehen will (ab Std. 0,58). Doch so weit kommt es erst gar nicht.

Denn die beiden Darsteller werden im Dschungel vom Vietkong entdeckt und unter Beschuss genommen. Co Bao wird dabei schwer verletzt (ab Std. 1,00). John Rambo beugt sich daraufhin über seine Komplizin und hält sie in den Armen. Nachdem sie, dem Tod nahe, noch stöhnt: „Du vergisst mich nicht?“, woraufhin Rambo mit „Nein!“ antwortet, stirbt sie (Std. 1,01). Im Anschluss an diese Szene macht sich Rambo allein zum vietnamesischen Lager auf, bringt sämtliche Wachleute um und befreit schließlich die Geiseln. Warum Rambo schließlich wieder in das Lager zurückgegangen ist, wird nicht deutlich. Da sein eigentliches Vorhaben, die Geiseln zu befreien, noch nicht geglückt ist, ist es naheliegend, dass seine Handlungen eher auf eine Art Hilfeleistung gegenüber den Geiseln fußen. Dass er vornehmlich aufgrund von Rache handelt, wird dadurch gestützt, dass er erst nach Co Baos Tod wieder zurück in das Lager marschiert, um sich somit an den Mördern seiner Komplizin zu rächen. Eindeutigere Hinweise wie Kommentare, welche die eine oder andere Sichtweise erhärten, gibt es im Film jedoch nicht.

Eine ganz ähnliche Dramaturgie liegt auch im Film *Black Rain* von 1989 vor. Der Hintergrund der Geschichte ist folgender: Die beiden New Yorker Polizisten Nick Conklin, gespielt von Michael Douglas, und Charlie Vincent, gespielt von Andy Garcia, fliegen ins japanische Osaka, um einen in den USA gefassten Verbrecher, Sato, zu übergeben. Die Übergabe schlägt jedoch fehl. Der Gangster kann entkommen. Anschließend beginnt der Job der beiden Polizisten wieder von vorn. Sie machen sich auf Verbrecherjagd. Gut vorankommen sie bei ihrer Arbeit jedoch nicht. Die asiatische Metropole ist ein ungewohntes Revier für die beiden Amerikaner. Die Ermittlungen scheinen im Sande zu verlaufen. Eine den beiden Polizisten wohlgesonnene, einflussreiche Frau legt den ihnen in einem Gespräch in einer Bar sogar nahe, die Suche nach den Verbrechern der örtlichen Polizei zu überlassen, welche die Mentalität und Gegebenheiten viel besser kennen als sie (ab Std. 0,53). Im Anschluss an den Besuch in der Bar machen sich Nick und Charlie auf den Weg in ihr Hotel, als sich den beiden Männern plötzlich ein Motorrad in den Weg stellt und Charlie provoziert. Der Cop verfolgt den Biker und wird von diesem in einen Hinterhalt gelockt. In einer abgelegenen Lagerhalle erscheinen nun ein halbes Dutzend Motorradfahrer, unter denen sich auch Sato befindet. Kommentarlos umkreisen die Gangster den hilflosen Polizisten und malträtieren ihn mit Messerstichen. Als Nick schließlich den Ort des Geschehens erreicht, muss er mit ansehen, wie der Antagonist seinen Kollegen mit einem Samurai-Schwert enthauptet (ab Std. 0,57). Im Anschluss zeigt sich Nick sehr betroffen, redet

mit der Frau aus der Bar darüber, was für ein guter Mensch Charlie war und dass er es nicht verdient hatte, so früh zu sterben (ab Std. 1,00). Explizite Rachegelüste artikuliert der Protagonist jedoch nicht. Was der Film indes auf der Handlungsebene darstellt, ist, dass Nick fortan umso besessener den Fall aufklären will. So fährt er in ein altes Versteck des Mörders, um nach Hinweisen zu suchen, und nimmt dabei die gesamte Wohnung auseinander. Hier reißt er Regale zu Boden, zertritt Stühle und Vasen. Während er dies tut, ruft er: „Irgendwas muss es hier doch geben!“ (Std. 1,04), womit ein Anhaltspunkt gemeint ist, wo sich der asiatische Verbrecher zurzeit aufhält. Da er aber innerhalb dieser Szene wie in keiner anderen auch nur an irgendeiner Stelle seine Handlungen explizit in Verbindung mit Rache bringt, kann nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Nick aufgrund dieses Motivs handelt. Ein ins Stocken geratener Fall, der nach dem Tod an seinem Kollegen jedoch umso vehementer angegangen wird, legt indes Rache zumindest als eine Teilmotivation nahe.

Expliziter stellt sich die Rache im Film *Im Jahr des Drachen* von 1985 dar. Hierin spielt Mickey Rourke den New Yorker Polizisten der Stanley White. Der neu in China Town eingesetzte Cop macht es sich zur Aufgabe, das chinesische Drogenkartell zu zerschlagen, welches immer mehr an Einfluss auf New Yorks Straßen gewinnt. Die weibliche Hauptrolle des Films kommt der attraktiven Tracy zu (gespielt von Ariane Koizumi). Sie spielt eine Journalistin, die von Rourke beauftragt wird, negative Stimmung gegen die chinesische Mafia in New York zu machen. Vorrangig mimt sie jedoch die Liebhaberin des Protagonisten, mit der Rourke seine Frau betrug. Dass Rourke eine Affäre mit Tracy hat, bekommt die chinesische Mafia mit der Zeit heraus. Als der Cop dem Mafiaboss im Verlauf des Films immer weiter auf die Schliche kommt, lässt dieser Tracy von einem seiner Mitglieder vergewaltigen. Unter Tränen berichtet Tracy Rourke in einer Szene von der Vergewaltigung. Rourke wird daraufhin wütend, zerrt seine Freundin in einen Stuhl, drückt sie mit den Schultern gegen die Lehne und schreit sie an: „Wer? Wer hat das getan? Wer war das? Wer hat dich vergewaltigt?“ Unter Tränen sagt ihm seine Freundin, dass sie von den drei jungen Männern vergewaltigt worden sei, die für Joey Tai, den Mafiaboss, arbeiten. Rourke äußert daraufhin: „Diesmal ist er zu weit gegangen, dieser miese, verschissene Joey!“ und spricht kurz darauf mit nunmehr sehr ruhiger, überlegter Stimme: „Ich werde ihn umbringen“ (ab Std. 1,54). Anschließend stellt Rourke dem Oberbösewicht nach und lauert ihm bei einer Drogenlieferung im New Yorker Hafen auf. Nachdem Rourke die Leibwächter von Joey Tai umgebracht hat, flieht dieser vor Rourke, der auf ihn schießt.

Im Kugelhagel stirbt der Antagonist. Obgleich diese Tat auch aufgrund der Vorgeschichte schon deutlich das Motiv der Rache in sich trägt, muss relativierend angefügt werden, dass die Vergewaltigung nicht den letztendlichen Auslöser darstellte, dass Rourke auf Verbrecherjagd gegangen ist. Den ganzen Film über versucht der New Yorker Polizist bereits Joey Tai zu verhaften. Auch die Information, dass am New Yorker Hafen eine Drogenübergabe stattfinden soll, besaß White schon, bevor seine Freundin vergewaltigt wurde. Er hat somit nicht seine Bemühungen intensiviert oder gar andere Maßnahmen ergriffen, die er vorher so womöglich nicht geplant hatte. Allerdings führt die Vergewaltigung wohl schon zu einer anderen Form der Sanktionierung des Bösewichts. Denn dieser wird nicht etwa nur festgenommen und den örtlichen Polizeikräften übergeben, sondern es wird billigend von Stanley White in Kauf genommen, dass der Mafiaboss bei dem auf freiem Feld durchgeführten Schusswechsel stirbt. Vor der Vergewaltigung sprach Rourke – auch in direkten Gesprächen mit dem Antagonisten – stets davon, dass er diesen lediglich verhaften und in ein Gefängnis stecken wird (z.B. Std. 0,48, Std. 1,12). Doch dies reicht dem Protagonisten im späteren Verlauf des Films offenbar nicht mehr aus. Rache bildet somit zumindest zum Ende des Films ein vom Protagonisten vorgelebtes Motiv, das in Konsequenz dann auch dazu führt, dass Rourke schlussendlich den Mafiaring in China Town sprengen kann.

Noch expliziter stellen sich die Rachegelüste in *Robin Hood – König der Diebe* von 1991 dar. Aus der Kriegsgefangeneschaft entflohen und wieder in England angekommen, sucht der englische Adelssohn Robin von Locksley das Anwesen von Nottingham auf, in der sein Vater residiert. Vor den Toren angekommen, verwundert es ihn jedoch, warum es in der Burg so ruhig ist und kein Licht brennt. Niemand macht ihm die Tür auf. Kein Mensch scheint anwesend zu sein. Als er die Gemäuer betritt, fällt sein Blick auf einen an einem Balken erhängten Mann – Locksleys Vater. Erschrocken ruft er wie wild um Hilfe, als plötzlich ein alter Greis hervortritt, der sich als Diener seines Vaters und enger Freund von Robin zu erkennen gibt. Der Greis erzählt Robin, dass die Burg auf Geheiß des amtierenden Sheriffs von Nottingham, der in Abwesenheit des Königs von England die Ländereien überwacht, niedergebrannt und sein Vater gehängt wurde. Der Grund sei, dass der Sheriff selber nach Macht strebe und ihm der Einfluss von Robin Vater zu groß war. Überhaupt beute der Sheriff die Grafschaften Englands aus und unterdrücke jeden, der sich ihm in den Weg stelle. Am nächsten

Morgen sieht man dann, wie Robin vor einem hölzernen Kreuz kniet, vor dem er gerade seinen Vater beerdigt hat. Auf die Frage seines Begleiters, was er denn als Nächstes machen werde, wo er doch nun Familie, Haus und Hof verloren habe, antwortet der Protagonist mit zorniger Stimme: „Ich werde nicht ruhen, bis mein Vater gerächt ist. Das schwöre ich bei meinem Blut!“ (Std. 0,23). Während Robin von Locksley dies sagt, schneidet er sich mit einem kleinen Dolch in die Hand, die er danach zur Faust ballt und küsst. Anders als im eben erwähnten Film *Im Jahr des Drachen* stellt Rache hier also gleich zu Beginn die handlungsleitende Motivation des Protagonisten dar, an der sich die anschließende Geschichte erstreckt. Im folgenden Verlauf stößt der Protagonist dann – wie in den Ausführungen zur Gewaltdarstellung beschrieben – auf eine Gruppe von Waldbewohnern, mit denen er einen Plan schmiedet, den Antagonisten und dessen Regime zu stürzen. Auch hierbei wird in einer Szene, in der Robin von Locksley zusammen mit einigen Waldbewohnern ein Dorf befreit, das gerade von Milizen des Sheriffs angegriffen wird, noch einmal die Rachelust des Protagonisten kurz angerissen, indem Robin gegenüber den feindlichen Milizen verlauten lässt: „Und sagt dem Sheriff: Für jedes Leid, das er verübt, werde ich ihm das Zehnfache heimzahlen!“ (Std. 1,00). Anschließend – und dies relativiert abermals etwas die Rachegelüste des Protagonisten – handelt der Protagonist zuweilen aufgrund anderer Motive. So wird der finale Kampf, bei dem die Burg des Sheriffs gestürmt wird, nicht ausschließlich angegriffen, um Rache zu üben, sondern weil einige Geiseln befreit werden sollen. Robin selbst sucht währenddessen den Sheriff auf. Allerdings wird Rache beim Aufeinandertreffen der beiden Darsteller abermals nicht thematisiert. Allein der Antagonist äußert gegenüber Robin, dass er den Kampf mit dem Schwert seines Vaters bestreiten wird, was die Thematik der Rache noch einmal hervorruft. Dem Protagonisten geht es im Kampf allem Anschein nach jedoch nicht nur um Rache. Ebenso wichtig scheint es ihm zu sein, seine Geliebte, Lady Marian, aus den Fängen des Bösewichts zu befreien, die kurz davor steht mit dem Antagonisten zwangsverheiratet zu werden. Zumindest äußert Marian dies gegenüber Robin, als dieser den Sheriff von Nottingham befreit hat: „Du bist wegen mir gekommen“, woraufhin Robin antwortet: „Ich würde für dich sterben!“ (ab Std. 2,10).

Mit Abstand am deutlichsten werden Rachegelüste anhand des Schwertkämpfers Conan in dem gleichnamigen Film *Conan, der Barbar* von 1982 dargestellt – und zwar von Anfang bis zum Ende des Films. Wie im Kapitel 6.1.1 bereits kurz angerissen, muss der junge Conan gleich zu Beginn des Films mit ansehen, wie sein gesamtes Dorf

vom Warlord Thulsa Doom angegriffen und niedergebrannt wird. Viele Bewohner des Dorfes, darunter auch Conans Mutter, werden dabei getötet (ab Std. 0,07). Mit diesem Kapitel wird dem Zuschauer gleichzeitig auch die grundlegende Handlungsmotivation des Protagonisten dargelegt, nämlich Rache an Thulsa Doom zu üben. Allein, ohne Eltern und ohne Haus, wird der junge Conan jedoch zunächst einmal versklavt. Als er älter und kräftiger wird, bestreitet Conan Gladiatorenkämpfe und gilt als bester Kämpfer. In diesem Kapitel kommt es dann zu einer Szene, in der einige Gladiatoren abends am Lagerfeuer zusammensitzen, als der ebenso anwesende Gladiatorenhalter in die Runde fragt, was denn das Schönste für einen Mann im Leben sei. „Eine weite Steppe, ein schnelles Pferd, der Falke auf seiner Faust und der Wind in seinem Haar“, antwortet einer der Gladiatoren. „Falsch!“, entgegnet ihm sein Vorgesetzter und richtet das Wort an Conan. Dieser antwortet: „Das Schönste ist es zu kämpfen mit dem Feind. Ihn zu verfolgen und zu vernichten. Und sich zu erfreuen an dem Geschrei der Weiber“ (Std. 0,21). Spätestens ab dieser Stelle wird dann auch noch einmal offensichtlich, dass die folgende Geschichte darauf ausgelegt ist, den Rachedurst Conans zu stillen. Erwähnenswert ist an dieser Stelle auch, welche Belohnung Conan für seinen Kommentar über die Rache erhält. Denn die anwesende Menge der Gladiatoren applaudiert und jubelt Conan nach seinem kurzen Monolog zu und der Gladiatorenhalter kommentiert Conans Lebenseinstellung mit den Worten: „Sehr gut!“ (Std. 0,22). Nachdem der Protagonist durch seine Kämpfe die Freiheit erlangt hat, beginnt er nun seinen Rachegeanken praktisch Ausdruck zu verleihen. Wie bereits im Kapitel zur Gewalt beschrieben, läuft der Rachefeldzug jedoch nicht so leicht, wie sich das Conan vorgestellt hat. Zwar ist er tendenziell in einer aktiven, angreifenden Haltung. Jedoch muss er auf dem langen Weg, Thulsa Doom umzubringen, einige Niederlagen einstecken. So verliert er im Kampf eine Mitstreiterin, wird selber gefangen genommen oder sein Außenposten wird von Milizen des Warlords angegriffen. Man könnte diese Szenen durchaus als Sanktion des Rachefeldzuges ansehen, würde die Geschichte hier enden. Auch die eindringliche Bitte von Conans Geliebter, er solle damit aufhören Thulsa Doom umzubringen zu wollen, schließlich habe man doch alles, was man brauche (Std. 0,55), kann Conan nicht von einem Plan abbringen. In der letzten Szene sieht man dann den Protagonisten, wie er sich von hinten an Thulsa Doom heranschleicht, während dieser gerade vor Dutzenden Anhängern auf einem Monument steht und eine Rede hält. Als der Antagonist Conan erblickt, versucht er ihn noch zu bekehren und somit dem eigenen Tod zu entgehen. Nachdem Conan eine Sekunde lang innehält, erhebt er jedoch



das Schwert gegen Thulsa Doom und schlägt auf ihn ein. Der Antagonist sackt zu Boden und Conan trennt ihm den Kopf ab. Den Kopf hält Conan noch eine Weile in der Hand und präsentiert diesen mit ausgestrecktem Arm der am Fuße des Monuments stehenden Menschenmasse. Anschließend zündet Conan das Monument an (ab Std. 1,41). Im Abspann erfährt der Zuschauer durch eine Texteinblendung, dass sich Conan im späteren Verlauf der Geschichte zum König krönen lässt, was eine enorme Belohnung des gesamten Abenteuers darstellt.

Nach den bislang vorgestellten Filmen, welche mehr oder weniger explizit die Handlungen des Protagonisten auf das Motiv der Rache zurückführten, sei an dieser Stelle auch noch eine Szene erwähnt, in der es zu einem Akt der Gnade kommt. Konkret handelt es sich um den Film *Black Rain* (1989), der, wie bereits weiter oben beschrieben, bereits durch eine rachsüchtige Handlung aufgefallen ist. Zum Ende des Films kommt es zu einem unmittelbaren Aufeinandertreffen zwischen dem Protagonisten Nick Conklin und dem Antagonisten Sato, welche sich in einem modrigen Waldstück einen rasanten Faustkampf liefern. Einige Sekunden wogt der Kampf hin und her, bis Nick Conklin schließlich den Bösewicht ausknockt und ihn in die Mangel nimmt. Dieser ist zwar noch bei Bewusstsein, jedoch offenbar nicht mehr in der Lage, sich zu wehren. Anschließend fällt Conklins Blick auf einen spitzen, abgebrochenen, etwa 30 cm langen Ast, der kurz darauf in Großaufnahme zu sehen ist. Danach geht Conklins Blick wieder zu Sato über. Conklin hadert eine Sekunde, als überlege er, ob er Sato nun mit dem Rücken auf den Ast aufspießen solle (ab Std. 1,49). In Anbetracht der Tatsache, dass Sato Conklins Kollegen vor seinen Augen enthauptet hat und Conklin anschließend bestürzt wie außer sich vor Wut war, scheint die logische Konsequenz nun darin zu bestehen, den Bösewicht nun aufzuspießen, und ihm somit die größtmögliche Rache zukommen zu lassen. Doch dies geschieht nicht. Während der Protagonist wohl noch überlegt, Sato aufzuspießen, gibt es einen harten Schnitt. Anschließend sieht man das Büro eines Polizeireviers, in dem eine Tür aufspringt und Conklin mit Sato im Schlepptau hereinkommt. Er übergibt den Mafiaboss der örtlichen Polizeibehörde und erntet dafür viel Lob und Beachtung der japanischen Kollegen (ab Std. 1,50). Seinen Zorn durfte der Hauptdarsteller ausleben, der Bösewicht wurde von ihm selbst durch Schläge sanktioniert und wird darüber hinaus verurteilt werden. Doch hat Conklin gleichzeitig Gnade bewiesen, indem er den Antagonisten nicht auf jene mörderische Weise geschädigt hat, wie dieser es bei Conklins Kollegen tat.

#### 6.4.2 Sanktionierte Rache und belohnende Gnade ab dem Jahr 2000

Das Bild, welches zumindest in der Tendenz ein mehr oder weniger racheerfülltes Handeln einiger Protagonisten in den 1980er-Jahre-Streifen aufzeigt, schlägt dann etwa ab der Jahrtausendwende um.<sup>74</sup> Zwar handelt hier immer noch eine ganze Reihe von Protagonisten aus Rache, allerdings werden sie dafür teilweise auch stark sanktioniert.

Beginnen soll dieser Abschnitt indes mit dem Film *Gladiator* aus dem Jahr 2000, der sich noch am ambivalentesten darstellt. Darin spielt Russell Crowe einen Oberbefehlshaber der römischen Truppen namens Maximus. Zu Beginn des Films kann er einen ruhmreichen Sieg gegen die Germanen erlangen. Mit auf dem Feldzug ist auch der römische Kaiser Mark Aurel. Von Krankheiten und allgemeiner Altersschwäche geplagt, ahnt dieser, dass er bald sterben wird und es an der Zeit ist, einen neuen Thronfolger zu bestimmen. Obwohl Mark Aurel einen Sohn, Commodus, hat, dem die Thronfolge per Stammbaum zusteht, beabsichtigt der Kaiser Maximus als neuen Imperator zu installieren. In einem persönlichen Gespräch macht der Imperator dies seinem Feldherrn klar. Dieser zweifelt jedoch, ob er eine solch hohe Bürde annehmen kann. Kurz danach kommt es zu seinem Treffen zwischen dem Kaiser und seinem Sohn, in dem der Vater seinem Sohn wiederum erklärt, dass er nicht den Thron übernehmen wird. Commodus ist wenig begeistert von dieser Idee. Anschließend erdrückt er seinen Vater. Da noch kein Schriftstück aufgesetzt wurde, dass Maximus der Thronfolger werden soll, und es auch keinerlei Zeugen gab, welche die Pläne des alten Imperators nachweisen, steht Commodus fast nichts mehr im Weg Kaiser von Rom zu werden. Maximus schöpft indes Verdacht und zweifelt daran, dass Mark Aurel eines natürlichen Todes gestorben ist, wie sein Sohn behauptet. Commodus' Intrige scheint aufzufliegen. Aus diesem Grund ordnet der neue Imperator sogleich an, Maximus in einem abgelegenen Waldstück in Germanien exekutieren zu lassen. Kurz bevor das Schwert auf den Kopf des Protagonisten niedersinkt, kann dieser sich befreien und flüchtet zurück zu seinem Familienhaus nach Italien. Dort angekommen muss er feststellen, dass dieses auf Geheiß des neuen Imperators niedergebrannt wurde. Auch

---

<sup>74</sup> Der Grund, warum die 1990er Jahre an dieser Stelle nicht thematisiert werden, ist, dass es in diesem Zeitraum mit *Die Maske des Zorro* (1998) lediglich einen einzigen Film gab, in dem überhaupt Rache oder Gnade thematisiert werden und diese wiederum äußerst nebensächlich behandelt werden.

seine Frau und sein Sohn wurden umgebracht. Körperlich wie seelisch geschwächt bricht Maximus zusammen und wird anschließend von einem Sklavenhändler aufgenommen, der ihn wiederum an einen Gladiatorenhalter verkauft (ab Std. 0,30). Fortan bestreitet Crowe als Sklave eine Reihe von Gladiatorenkämpfen. Da er sich als hervorragender Kämpfer erweist, erhält er zusammen mit anderen Gladiatoren die Ehre, im römischen Kolosseum aufzutreten. Obwohl Crowe und seine Mannen im ersten Kampf den gegnerischen Gladiatoren von der Anzahl und der Ausrüstung her unterlegen sind, können sie den Kampf für sich entscheiden (ab Std. 0,41). Commodus, welcher ebenso bei dem Spektakel anwesend ist, ist insbesondere von Crowes Kampfgeschick beeindruckt und möchte den Gladiator noch in der Arena persönlich sprechen. Da Maximus sein Antlitz bislang unter einer eisernen Maske verbarg, ahnt der Kaiser nicht, mit wem er es zu tun hat. Als sich der Protagonist und der Antagonist gegenüberstehen, fordert der Imperator Crowe auf, seine Maske abzunehmen und ihm seinen richtigen Namen zu nennen. Crowe kommt dieser Aufforderung nach. Er nimmt seine Maske vom Kopf, schaut dem Imperator in die Augen und sagt mit bestimmtem Tonfall: „Mein Name ist Maximus Decimus Meredius. Kommandeur der Truppen des Nordens. Tribun der spanischen Legionen. Treuer Diener des wahren Imperators Marcus Aurelius. Vater eines ermordeten Sohnes. Ehemann einer ermordeten Frau. Und ich werde mich dafür rächen – in diesem Leben oder im nächsten!“ (Std. 1,27). Maximus’ Plan, Rache zu nehmen, gelingt auch. Zwar nicht in dieser Szene, jedoch gegen Ende des Films. Darin inszeniert der Imperator einen Kampf zwischen sich und seinem ehemaligen Feldherrn, den er vor dem Kampf jedoch vergiftet und damit stark schwächt. Ausgetragen wird der Kampf abermals im Kolosseum (ab Std. 2,13). Obwohl Maximus geschwächt ist, gelingt es ihm nach einiger Zeit, den Kaiser zu töten. Seine Rache ist erfüllt, das Kolosseum feiert lautstark seinen Helden. Dass vom Protagonisten ein Akt der Rache ausgeht, ist, wie vorhin beschrieben, nichts Neues. Auch nicht neu ist die Tatsache, dass der Rachefeldzug belohnt wird, indem er erfolgreich zu Ende gebracht wird, der Antagonist also stirbt. Die neue Dimension im Film *Gladiator* ist hingegen, dass der Protagonist seinerseits erheblich sanktioniert wird. Denn Maximus überlebt den Kampf ebenso wenig. Nachdem er Commodus mit letzter Kraft erstochen hat, sackt auch er tot zu Boden. Die letzte Einstellung, und damit endet der Film, zeigt dann wieder, wie der Imperator im staubigen Sand des Kolosseums am Boden liegt, während Maximus von einer Menschenmenge auf Händen aus der Arena getragen wird (ab Std. 2,21). Nicht nur teilweise, sondern ausschließlich sanktioniert

wird racheerfülltes Handeln hingegen in den Filmen *Spider-Man* und *The Amazing Spider-Man* sowie *Mission: Impossible – Phantom Protokoll*.

In *Spider-Man* aus dem Jahr 2002 muss der durch das nächtliche New York schwingende Spinnenmann am Verlust des eigenen Onkels erfahren, wozu Rachegelüste führen können. Zur Vorgeschichte: Der schwächliche Protagonist Peter Parker ist ein Einzelgänger und wird von seinen Mitschülern gehänselt. Insbesondere der kräftige Mitschüler Flash hat es auf ihn abgesehen. Parker ist jedoch nicht in der Lage, dem stärkeren Schüler etwas entgegenzusetzen. Bei einem Schulausflug in ein biochemisches Labor infiziert sich Parker dann versehentlich mit einem Spinnenvirus (ab Std. 0,16). Völlig benommen geht er zu seinen Pflegeeltern – seinem Onkel Ben und seiner Tante May – nach Hause und legt sich ins Bett. Am nächsten Morgen muss er feststellen, dass er wie von Wunderhand über noch nie dagewesene Kräfte verfügt. Sein Körper ist plötzlich enorm durchtrainiert, er besitzt rasend schnelle Reflexe und sogar spinnenartige Seile kann er aus seinen Unterarmen abfeuern. Wieder zurück in der Schule kommt es abermals zu einer Auseinandersetzung zwischen Peter und Flash, der ihm Prügel androht. Erstarrt durch seine Spinnenkräfte kann Peter den Schlägen ausweichen und schlägt im Gegenzug seinen Kontrahenten durch einen Fausthieb zu Boden (ab Std. 0,23). Genugtuend freut sich Peter darüber. Sein Onkel Ben erfährt jedoch von dem Vorfall und tadelt Peter in einem ruhigen, wenngleich eindringlichen Vier-Augen-Gespräch mit den Worten: „Dieser Typ, Flash Thomson, hat es sicher verdient, dass du ihn verprügelt hast. Aber nur, weil du ihn verprügeln kannst, gibt dir das noch lange nicht das Recht dazu. Vergiss niemals: Aus großer Kraft folgt große Verantwortung“ (Std. 0,34). Doch dies ist nicht die einzige und vor allem nicht die eindringlichste Sanktion. Im folgenden Verlauf stößt Peter dann auf ein Zeitungsinserat für eine Wrestling-Veranstaltung. Darin heißt es, dass derjenige, welcher den ungeschlagenen Wrestling-Champion besiegt, 3.000 Dollar erhält. Parker meldet sich an und kann den Titelverteidiger problemlos bezwingen. Als er im Anschluss in das Büro des Veranstalters geht, um seine Prämie abzuholen, gibt ihm der Veranstalter jedoch nur 100 Dollar anstelle der versprochenen 3.000. Entsetzt kommentiert das der Protagonist mit: „Hören Sie, ich brauche das Geld!“ Woraufhin der Veranstalter nur patzig antwortet: „Mir ist wohl entgangen, dass das mein Problem ist“ (Std. 0,40). Wütend verlässt Parker das Büro. Er geht einen längeren, schmalen Gang in Richtung eines Fahrstuhls. Im gleichen Augenblick betritt ein Räuber das Büro des Veranstalters und stiehlt diesem sämtliche Tageseinnahmen. Anschließend flieht der Räuber Richtung Fahrstuhl, vor

dem Parker steht. Der Veranstalter brüllt noch: „Hey, der hat mein Geld geklaut! Haltet ihn auf!“. Doch Parker geht lediglich einen Schritt zur Seite und lässt den Räuber unbedrängt in den Fahrstuhl einsteigen. Dieser bedankt sich daraufhin kurz bei Parker. Als der Veranstalter herbeigeeilt kommt, stellt er ihn zur Rede: „Du hättest den Kerl auseinandernehmen können. Und jetzt haut er mit meiner Knete ab“. Parker antwortet daraufhin süffisant: „Mir ist wohl entgangen, dass das mein Problem ist“ (Std. 0,41). Die eigentliche Sanktion dieser Rache stellt jedoch keineswegs der Tadel des Veranstalters dar – schließlich besitzt dieser aufgrund seiner vorausgegangenen Handlung zu wenig Empathie –, sondern die im Anschluss folgende Szene. Denn auf der Flucht erschießt der Räuber Peters Onkel Ben. Der wartet vor der Wrestling-Arena im Auto, welches der Räuber für die Flucht benötigt. Peter eilt zu seinem im Sterben liegenden Onkel, beugt sich über ihn und beginnt zu weinen (ab Std. 0,42). Die Rache am Veranstalter hat Peters Onkel (zumindest indirekt) das Leben gekostet.

Das nahezu gleiche Schema findet sich auch in *The Amazing Spider-Man* aus dem Jahr 2012 wieder, der im Grunde nichts weiter ist als eine Neuverfilmung des ersten Teils mit anderer Besetzung und minimalen Änderungen im Drehbuch. Abermals mimt Parker zu Beginn des Films einen schwächlichen und gehänselten High-School-Schüler. Abermals wird Parker vom Schulhof-Rowdy Flash zu Beginn des Films verprügelt und abermals nimmt der dann durch Superkräfte erstarkte Parker Rache und wird daraufhin von seinem Onkel Ben, der vom Direktor vorgeladen wurde, verbal sanktioniert: „Peter, hast du den Jungen vor allen anderen bloßgestellt?“, fragt dieser seinen Neffen, woraufhin der antwortet: „Ja, habe ich. Aber der Typ hat es verdient“. Onkel Ben: „Ist das der, der dich geschlagen hat?“ Peter: „Ja“. Onkel Ben: „Du wolltest es ihm also heimzahlen. Wenn das so ist, dann müsstest du ja jetzt mächtig stolz auf dich sein. Hab ich Recht, oder nicht?“ Peter guckt daraufhin verlegen zu Boden. Onkel Ben fährt fort: „Also dank deiner kleinen Eskapade hier musste ich meine Schicht bei der Arbeit tauschen. Und das bedeutet, dass du Tante May heute Abend abholen musst. Hast du das verstanden?“ (ab Std. 0,34). Die deutlich stärkere Sanktion besteht wie im ersten Teil auch in *The Amazing Spider-Man* allerdings darin, dass Peter für eine kurzfristig durch Rache entstehende Freude mit der ungleich schwereren Sanktion, nämlich dem Tod seines Onkels, bezahlen muss. Die Geschichte verläuft hierbei ganz ähnlich wie beim Debütfilm. Abermals gibt es ein kleines Intermezzo zwischen Peter Parker und einem Kassierer. Diesmal möchte Parker an einem Kiosk eine Flasche Milch kau-

fen. Die Milch kostet 2,07 Dollar. Peter hat jedoch nur 2,05 Dollar und bittet den Verkäufer, ihm die zwei Cent zu erlassen. Dieser winkt mit den ironischen Worten ab: „Ich bin doch nicht die Heilsarmee“. Anschließend betritt ein Mann den Laden, stiehlt dem Kassierer, der für einen Moment unachtsam ist, die Tageseinnahmen und flieht anschließend zu Fuß aus dem Laden. Der überaus korpulente Kiosk-Angestellte sieht sich außer Stande, den sportlichen Dieb zu verfolgen und bittet den in der Nähe stehenden Peter Parker um Hilfe. Doch dieser winkt in einem ironisch-süffisanten Unterton mit den Worten ab: „Ich bin doch nicht die Heilsarmee!“ (ab Std. 0,43). Auf der Flucht begegnet der Räuber anschließend dem sich zufällig in der Nähe befindlichen Onkel Ben. Als dieser den Räuber aufhalten will, zückt der Dieb eine Pistole und schießt Peters Onkel an. Der stirbt kurze Zeit später in den Armen seines weinenden Neffen (ab Std. 0,44).

Die nächste und zugleich letzte Szene, in der die Rachegelüste eines Protagonisten sanktioniert werden, taucht im Film *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* von 2011 auf. Zunächst zur Ausgangslage: In der von Ethan Hunt geleiteten Spezialeinheit befinden sich zu Beginn des Films drei weitere Mitglieder: der Informatiker Benji, die Agentin Jane und der Agent Trevor. Letzterer hat den Auftrag, ein Dokument mit atomaren Sprengcodes sicherzustellen. Doch wird er dabei von der Diebin und Auftragskillerin Moreau erschossen, welche nun im Besitz der Atomcodes ist. Der Verlust schmerzt vor allem Jane, da sie die langjährige Lebensgefährtin von Trevor war. Später füllt der Agent William Brandt, gespielt von Jeremy Renner, die Lücke, welche Trevor im Team hinterlassen hat. Im weiteren Verlauf des Films kann Ethan Hunt in Erfahrung bringen, dass Moreau die Codes an den Bösewicht Kurt Hendricks verkaufen möchte. Der Protagonist und sein Team planen daraufhin, das Treffen zu sabotieren, indem sie sich selbst als Moreaus Männer ausgeben – schließlich weiß Hendricks nicht, wie seine Geschäftspartner aussehen. Die Übergabe schlägt jedoch fehl. Anschließend kommt es zu einem Kampf zwischen den Agenten und den Leibwächtern von Hendricks. Die atomaren Sprengcodes fallen in die Hände der Bösewichte, die anschließend fliehen können (ab Std. 1,05). Die Diebin Moreau stellt somit die vermeintlich letzte Quelle dar, um an die Atomcodes zu kommen, da die Agenten davon ausgehen, dass sie irgendwelche Kontaktdaten der Bösewichte hat. Hunt befiehlt Jane daher, Moreau zu verfolgen und festzunehmen und fügt noch hinzu: „Jane, sie ist eine Quelle! Ich brauche sie lebendig!“ (Std. 1,10). Den Befehl ihres Partners kommentiert Jane jedoch nicht weiter und nimmt die Verfolgung auf. Als sie schließlich Moreau

stellen kann, kommt es zu einem Handgemenge. In diesem wird Moreau an eine offene Fensterfront gedrängt. Jane befindet sich vor ihr. Im selben Moment tritt William Brandt der Szenerie bei. Er richtet die Waffe auf die immer noch vor dem Fenster stehende Moreau und schreit seine Partnerin an: „Jane! Nein!“ (Std. 1,13). Offenbar unbeeindruckt von der Aufforderung ihres Kollegen tritt sie Moreau aus dem Fenster, die in die Tiefe stürzt und stirbt. Im darauffolgenden Wortgefecht tadelt William seine Kollegin lautstark: „Sie war nicht unsere Mission, Jane! Die Mission galt der Rückverfolgung des Koffers zu Hendricks, und der ist über alle Berge“. Jane verteidigt sich und meint, es sei eine „Spontanreaktion“ gewesen, woraufhin William schreiend antwortet: „Das spielt keine Rolle, hier geht es um einen Atomkrieg. Diese Frau ist wichtiger als du!“ (ab Std. 1,19). Als sich die Gemüter beruhigt haben, kommt es kurze Zeit später dann noch einmal zu einem Vier-Augen-Gespräch zwischen Hunt und Jane. Mit zaghafter Stimme fragt die Agentin Hunt darin: „Hast du dich danach besser gefühlt, als du die Mörder deiner Frau umgebracht hattest?“.<sup>75</sup> Hunt schweigt für einen Augenblick, schüttelt mit dem Kopf und antwortet mit ruhiger Stimme: „Wir kriegen die Menschen nicht zurück“. Jane schaut bedrückt zu Boden, als würde sie ihren Fehler einsehen. Anschließend ist die Unterredung beendet (ab Std. 1,28).

Neben Filmen, in denen die Rachegelüste des Protagonisten sanktioniert wurden, kamen in dieser Zeit auch einige Filme vor, in denen die Protagonisten Gnade walten ließen. Zum einen beinhaltet der bereits eben erwähnte *The Amazing Spider-Man* eine solche Szene. Wie bereits erwähnt, zeichnet sich der Film über den New Yorker Spinnenmann im zivilgesellschaftlichen Sinne bereits dadurch positiv aus, dass er in zwei Szenen rachsüchtiges Vorgehen sanktioniert. Eine dieser Sanktionen besteht darin, dass Peter Parkers Onkel aufgrund des Vergeltungsdrangs seines Neffen sein Leben lassen musste. Die Nebengeschichte ist damit aber noch nicht abgeschlossen. Denn Peter Parker trifft den Mörder seines Onkels kurz darauf durch einen Zufall noch einmal wieder (ab Std. 0,46). Dieser bestiehlt in einer kleinen, dunklen Seitengasse soeben eine Frau, als Parker den Überfall mitbekommt und der Frau zu Hilfe eilt. Schnell kann der Protagonist den Räuber als den Mörder seines Onkels identifizieren. Doch eilen dem Räuber umgehend einige seiner Kollegen zur Unterstützung herbei. Unterlegen muss Parker fliehen. Die Gangster stellen ihm nach. Parker kann einige von ihnen abschütteln, indem er sich auf das Dach eines Hochhauses flüchtet. Dort

---

<sup>75</sup> Jane bezieht sich dabei auf eine Szene aus dem Film *Mission: Impossible 3* (2006).

angelangt muss er jedoch feststellen, dass der Mörder seines Onkels bereits auf ihn wartet. Es kommt zu einem kurzen Faustkampf, in dessen Folge Parker den Bankräuber in den Abgrund stößt. Reflexartig kann er jedoch einen Arm des Räubers greifen und ihn vor dem Fall bewahren. Einen Augenblick schauen sich die beiden an. Parker scheint zu überlegen, ob er ihn festhält oder in die Tiefe stürzen lässt. In einer Rückblende wird dem Zuschauer dann noch einmal die Szene von Onkel Bens Tod gezeigt, in der zu sehen ist, wie dieser durch die Schüsse des Mannes stirbt, den der Protagonist gerade vor dem Herunterstürzen bewahrt. Kurz darauf blendet der Film zurück und Peter zieht ihn wortlos auf die Brüstung hoch. Anschließend verschwindet Parker (ab Std. 0,48).

Ein weiterer Akt der Gnade ist im Film *Die Bourne Verschwörung* (2004) zu sehen. Die beiden Antagonisten des Films sind ein russischer Oligarch sowie ein führender Leiter der CIA. Beide Männer wollen Bourne töten, da der ehemalige Agent über Informationen verfügt, die die beiden Männer schwer belasten könnten. Den Mord wollen sie jedoch nicht selbst durchführen. Dies macht ein von ihnen engagierter, nicht näher beschriebener Auftragsmörder namens Kiril. Dieser taucht einmal gleich zu Beginn des Films in einem indischen Fischerdorf auf, in dem Jason Bourne ein friedliches Leben mit seiner Freundin Marie führt. Dies ändert sich jedoch schlagartig, als das Paar von dem Auftragskiller verfolgt und beschossen wird. Marie stirbt dabei durch einen Kopftreffer. Bourne kann seinerseits fliehen (ab Std. 0,14). Der gleiche Auftragsmörder macht Bourne dann auch gegen Ende des Films in Moskau zu schaffen, als er ihm nachstellt und ihn abermals umbringen will. Seinen Höhepunkt findet das Kapitel schließlich in einer rasanten Verfolgungsjagd auf den Straßen der russischen Hauptstadt (ab Std. 1,20). Bourne steuert ein Taxi, der Auftragsmörder einen Geländewagen. Beide Autos rammen sich immer wieder gegenseitig an die Leitplanken und Kiril versucht den Protagonisten mehrmals durch das geöffnete Fenster zu erschießen. Die wilde Verfolgungsjagd endet schließlich damit, dass beide Autos in voller Fahrt gegen einen Betonpfeiler krachen. Blutüberströmt und verletzt kann Bourne dennoch aus seinem Wagen aussteigen. Er lädt ein Magazin in seine Pistole und humpelt zum Wagen von Kiril. Dort angekommen legt Bourne seine Pistole an und zielt etwa einen halben Meter vor der Fahrerscheibe stehend in Richtung des Auftragsmörders. Ebenso wie Bourne lebt auch Kiril noch. Jedoch scheint er deutlich schwerer verletzt zu sein, so dass er zwar atmet und Regungen zeigt, jedoch nicht in der Lage ist, sich zu wehren. Bourne verharret einige Sekunden mit angelegter Pistole. Danach senkt er seine Waffe



und geht zu Fuß fort. Kiril bleibt zurück und Passanten eilen heran (ab Std. 1,29). Danach taucht Kiril nicht mehr im Film auf.

Eine Reaktion von Gnade, die nicht nur nachahmenswert vom Protagonisten dargestellt, sondern obendrein auch noch belohnt wird, findet sich im Film *Gladiator* (2000). Wie bereits erwähnt, geht es im Ridley Scotts Actionwerk darum, dass sich der ehemalige römische Feldherr Maximus durch eine Intrige des Imperators als Gladiatorenkämpfer wiederfindet. Gleich nach seinem ersten, beeindruckenden Kampf im römischen Kolosseum, bei dem der Imperator als Zuschauer anwesend ist, äußert Maximus, dass er den Kaiser töten will. Schließlich hat dieser Maximus' Familie exekutieren lassen. Nachdem der erste Versuch gescheitert war, Maximus in den Wäldern Germaniens umbringen zu lassen, will der Kaiser das nun nachholen. Allerdings kann er dies nicht heimlich machen. Da Maximus beim römischen Volk und den Besuchern des Kolosseums hoch angesehen ist und verehrt wird, würde ein Mord im Verborgenen ein schlechtes Licht auf den Kaiser werfen. Verschwörungstheorien, so fürchtet der Imperator, würden sich verbreiten. Der Berater des Kaisers schlägt daher vor, dass Maximus in einem fairen Kampf in der Arena sein Leben lässt. Ganz so fair soll der Kampf dann aber doch nicht sein. Denn Maximus' Gegner ist ein ungeschlagener Gladiatoren-Champion. Nach etwa drei Vierteln des Films kommt es dann zum Kampf der beiden Gladiatoren (ab Std. 1,39). Nach einer anfänglichen Phase, in der Maximus seinem Kontrahenten unterlegen ist, schafft er es im weiteren Verlauf jedoch, den Champion schwer zu verletzen. Dieser sinkt zu Boden. Wie üblich in Gladiatorenkämpfen geht es nun darum, ob der Sieger die Anweisung des Kaisers erhält, den Verlierer endgültig zu töten oder ihn am Leben zu lassen. Die Zuschauer im Kolosseum scheinen sich einig zu sein und skandieren lautstark „Tod!“, während sie ihren Daumen nach unten richten (Std. 1,42). Anschließend erhebt sich der Imperator von seinem Platz, blickt in die Arena, streckt seinen Arm aus und senkt den Daumen nach unten. Maximus soll den Champion also endgültig töten. Der Protagonist greift daraufhin zu seiner Streitaxt, hebt diese in die Luft und steht kurz davor sie wie ein Schaffott über seinen Kontrahenten niederfallen zu lassen. Doch er entscheidet sich anders. Er senkt seinen Arm wieder, wirft die Axt in den Sand und wendet sich vom am Boden liegenden Opfer ab. Das Publikum ist zunächst irritiert und es setzen einige Buhrufe ein. Kurz darauf skandiert jedoch ein unbekannter, nicht gezeigter Zuschauer aus den Rängen: „Maximus, der Barmherzige!“, woraufhin alle anwesenden Zuschauer unter großem Jubel in den Tenor einsteigen (Std. 1,43). Doch nicht nur die Anerkennung

des Publikums erhält Maximus für seine gnadenvolle Tat. Auch seinen Widersacher, den Imperator, bringt er damit zur Verzweiflung, als dieser in einer Szene kurz nach Maximus' Kampf zu einem seiner Berater sagt: „Erst wird er wegen seiner Kampfkunst geliebt und jetzt wird er wegen seiner Gnade geliebt. Wenn ich ihn jetzt töten lasse, stehe ich als noch erbarmungsloser dar. Das alles ist ein einziger, verrückter Albtraum“ (Std. 1,47).

#### **6.4.3 Zwischenfazit**

Es lässt sich festhalten, dass sich auch hier eine ganz ähnliche Entwicklung wie bei den anderen Untersuchungskategorien wie dem Gewaltverzicht oder dem Sozialkapital darstellt. In den 1980er Jahren erreichte diese Kategorie aus der Perspektive einer zivilen Gesellschaft abermals ihren Tiefpunkt. Von einem zeitlichen Abschnitt zu sprechen, der vollends auf Rache baut, wäre jedoch – zumindest im Hinblick auf die hier untersuchten Action-Blockbuster – überzogen. Zum einen liegt das daran, dass nur etwa rund die Hälfte dieser Filme den Protagonisten solche Handlungsmotive zuschreiben. Zum anderen werden diese wie in *Rambo 2 – Der Auftrag* oder *Black Rain* eher implizit dargestellt oder gehen mit anderweitigen Motiven einher, wodurch für den Zuschauer nicht eindeutig ersichtlich wird, was der letztliche Antrieb des Protagonisten ist. Gleichzeitig, und dies spricht ebenso für eine nur eher leicht negative Tendenz der 1980er Jahre, traten in keinem der untersuchten Filme Darstellungen auf, in denen Vergeltung oder Rücksichtslosigkeit sehr explizit vorkamen. In keiner Szene flehte beispielsweise ein hilflos am Boden liegender Antagonist einen vor ihm stehenden Protagonisten um Gnade an, der ihn dann letztlich doch hinrichtete oder sich gar über den Racheakt freute. Auch gab es mit *Black Rain* in diesem Zeitabschnitt sogar einen Film, welcher eine Szene von Rücksicht und Gnade darstellte. Von den 1990er Jahren bis zur Jahrtausendwende kann hingegen keinerlei Tendenz aus den Ergebnissen bezüglich dieser Tugenden und Werte herausgearbeitet werden. Was daran liegt, dass mit *Die Maske des Zorro* nur ein Film diese Werte aufgriff.

Filme, die im 21. Jahrhundert produziert wurden, weisen wiederum eine Tendenz auf, die im Hinblick auf die zivile Gesellschaft als durchaus positiv zu bewerten ist. Zum einen liegt das daran, dass in einigen Filmen der Protagonist für seine anfänglichen Rachegeleüste sanktioniert wird und diese Sanktionen anschließend auch vollends akzeptiert. Zum anderen gibt es in anderen Filmen Protagonisten, welche Tugenden wie Gnade und Vergebung vorbildhaft und damit nachahmenswert vorleben. An was es

letzteren Filmen bisweilen jedoch noch mangelt, ist die Eindeutigkeit der Belohnungen. Zwar verhält sich Matt Damon, um an einem konkreten Beispiel zu bleiben, im Film *Die Bourne Verschwörung* gegenüber seinem Widersacher durchaus gnadenvoll. Allerdings erfährt er dadurch keinen Vorteil, indem ihm der verschonte Widersacher dafür in einer anderen Situation zur Seite steht. Andererseits, und dies ist im Hinblick auf eine zivilgesellschaftliche Perspektive ebenso als positiv hervorzuheben, gab es in keinem der 32 untersuchten Filme Darstellungen, die gnadenvolles Handeln des Protagonisten sanktionierten.

### **6.5 Uneigennützige Hilfeleistung**

Im vorletzten Untersuchungspunkt gilt es nun, Dimensionen uneigennütziger Handlungen zu erfassen. Gemeint sind sämtliche Handlungen, die der Protagonist zum Schutz oder zur Hilfe Dritter anwendet, ohne dass er daraus einen vordergründig eigennützigen Vorteil für sich selbst erzielt, sondern im Gegenteil sogar ein Risiko eingeht, selber mehr oder weniger stark sanktioniert zu werden. Analog zu anderen zivilgesellschaftlichen Tugenden wurde auch hier danach geschaut, ob uneigennützige Handlungen im Sinne einer positiven zivilgesellschaftlichen Botschaft belohnt oder im Sinne einer negativen zivilgesellschaftlichen Botschaft eher sanktioniert werden. Vorab sei gesagt, dass uneigennützige Handlungen bis auf eine Ausnahme in keinem der 32 Filme ausschließlich bestraft werden. Ist der Protagonist bereit, eigenen Schaden für das Wohl anderer in Kauf zu nehmen, wird dies stets auch belohnt – sowohl durch die erfolgreiche Durchführung der uneigennützigen Handlung als auch durch die Tatsache, dass der Protagonist selbst keinen nachhaltigen (materiellen, ideellen oder physischen) Schaden nimmt. Belohnendes eigennütziges Verhalten als Pendant zur Uneigennützigkeit wird auf der anderen Seite ebenso in keinem der Filme thematisiert. Kein Protagonist stiehlt, raubt oder verweigert einem Dritten die eingeforderte Hilfe, weil sich der Held dadurch selber in Gefahr bringen könnte.

Bevor im weiteren Verlauf jedoch dargelegt wird, wie sich die genuinen uneigennützigen Handlungen in den Filmen darstellen, soll diesem Punkt ein anderer vorangestellt werden. Wie im Kategoriensystem bereits angesprochen, ist es vor allem im Hinblick auf den speziellen Untersuchungsgegenstand der Actionfilme ratsam, uneigennütziges Verhalten zu untersuchen, dass im Zusammenhang mit Gewalt steht. Denn uneigennützige Handlungen, die sich des Mittels der Gewalt zur Um- und Durchsetzung bedienen, sind per se gewaltverherrlichend. Das liegt zum einen daran, dass die Gewalt in solchen Handlungen stets aktiv, also agierend vollzogen wird – schließlich

kann Hilfe nicht passiv oder beobachtend erfolgen. Zum anderen wird die Gewalt scheinbar legitimiert. Denn indem der Protagonist den Guten auf Kosten des Bösen hilft, werden die Kosten nicht hinterfragt. Gewalt wird salonfähig, ist das Ziel, das es zu erreichen gilt, nur ehrenhaft und erstrebenswert genug. Oder um Mickey Rourke aus dem Film *Im Jahr des Drachen* zu zitieren: „Wie kann man sich zu sehr um etwas kümmern?“ (Std. 1,58).

### **6.5.1 Gewaltsame Hilfeleistung im gesamten Untersuchungszeitraum**

Die Frage Rourkes ist gewiss nur rhetorischer Natur. Im gesamten Film gibt er nämlich stets selber die Antwort im Sinne von: Man kann sich eben nicht zu sehr um etwas kümmern. Und somit schließt eben jenes „zu sehr“ auch die Anwendung von Gewalt mit ein. Denn Hilfeleistung gepaart mit einer aktiven Gewaltbereitschaft scheint ein gebräuchliches dramaturgisches Konzept zu sein, wie auch die Ergebnisse im Folgenden belegen werden. Etwa jeder vierte der untersuchten Filme weist solche Darstellungen auf – mal mehr, mal weniger explizit. Anders als bei vielen zuvor beschriebenen Punkten ist jedoch keinerlei zeitliche Entwicklung erkennbar. Über den gesamten Zeitraum verteilen sich diese Filme weitestgehend ausgeglichen.

Besonders stark ist diese Mixtur aus Uneigennützigkeit und Gewaltanwendung in *Rambo 2 – Der Auftrag* (1985) ausgeprägt. Wie einige Male etwas ausführlicher beschrieben, geht es im Grunde darum, dass John Rambo in dem 1980er-Jahre-Streifen amerikanische Kriegsgefangene aus den Händen der Vietnamesen befreit. Der besonders uneigennützige Moment liegt darin, dass der Protagonist weitestgehend auf sich allein gestellt ist. Sylvester Stallone befiehlt kein Bataillon amerikanischer Soldaten, die unterstützt von Panzer- und Luftkampfverbänden ein paar schlecht ausgerüstete vietnamesische Soldaten überfallen, sondern er ist – wie man im amerikanischen Militär-Jargon sagen würden – outnumbered and outgunned. Dies wird umso deutlicher, als Rambo zu Beginn gleich seine gesamte Ausrüstung verliert (ab Std. 0,15). Rambo besitzt somit kein Sturmgewehr, keine Granaten, nicht mal mehr eine Pistole. Alles, was dem Vietnamveteranen bleibt, sind ein Messer sowie Pfeil und Bogen. Dieser mittelalterlichen Waffentechnik steht auf der anderen Seite ein gut befestigtes Lager der Vietnamesen gegenüber. Es wird von mehreren Dutzend bewaffneter Soldaten gesichert, besitzt eine Reihe von Wachtürmen, MG-Nestern und bewaffnete Fahrzeuge. Selbst mit voller Ausrüstung ist der Einsatz daher gefährlich. So sagt beispielsweise ein Offizier in einer Unterredung mit Rambo gleich zu Beginn des Films, dass ein

erhebliches Kräfteungleichgewicht vorliegt (ab Std. 0,02). Die Gefahr, bei dem Angriff auf das vietnamesische Lager verletzt oder gar getötet zu werden, ist somit enorm hoch. Der offensichtlich uneigennützte Akt Rambos ist folglich, dass er die Kriegsgefangenen befreien möchte, und hierfür ein enormes Risiko eingeht, selbst verletzt oder gar getötet zu werden. Der gewalttätige Akt besteht dann darin, dass die Mittel, die er zur Befreiung der Gefangenen einsetzt, gewalttätiger kaum sein könnten. Insbesondere bei der letztendlichen Befreiung zum Ende des Films (ab Std. 1,03) metzelt Rambo sämtliche vietnamesischen Soldaten nieder (siehe dazu auch Kapitel 6.1.1). Schaden erleidet der Protagonist nicht. Nicht einmal ein Streifschuss verwundet ihn. Belohnung erfährt er hingegen durch die erfolgreiche Befreiung der Gefangenen, die sich bei ihm bedanken (Std. 1,22).

Auf Gewalt basierende Uneigennützigkeit ist auch Gegenstand des ersten Films der *Indiana Jones*-Reihe aus dem Jahr 1981 *Jäger des verlorenen Schatzes*. Hierbei kommt es im ersten Teil des Films zu einem Wettstreit zwischen dem Protagonisten und den Antagonisten, wer als Erster den titelgebenden verlorenen Schatz bergen kann. Die Nazis, welchen hier die Rolle der Bösewichte zukommt, gelangen als Erste in den Besitz des Schatzes. Die Hilfeleistung in diesem Streifen besteht darin, dass der Historiker und Freizeitabenteurer Indiana Jones den Nazis in der zweiten Hälfte des Films dieses historische Artefakt wieder abnehmen möchte. Indem Indiana Jones die Bundeslade zurückerobert möchte, erweist er den Amerikanern oder gar der gesamten Welt einen Dienst. Zwar wird dies im Film nicht so genau artikuliert, steckt jedoch im logischen Umkehrschluss, weshalb Jones sich überhaupt daranmacht, das Artefakt wiederzubeschaffen. Andere Motive, welche zu der Handlung des Protagonisten führen könnten, gibt es indes nicht. Die besondere Uneigennützigkeit des Historikers besteht nun darin, dass er wie auch Rambo gegen einen übermächtigen Gegner vorgeht. Einzig eine Peitsche und ein Revolver schmücken das Waffenrepertoire des Protagonisten. Anders als Rambo ist er für derartige Operation überhaupt nicht ausgebildet. Schließlich ist Jones hauptberuflich Professor an einer Universität. Auf Seiten der Antagonisten stehen hingegen Dutzende mit Gewehren bewaffnete Kämpfer. Dass die Bundeslade auf einem gewaltfreien Weg wiederbeschafft wird, steht zu keinem Zeitpunkt zur Diskussion. Indiana Jones überfällt gewaltsam einen Konvoi, der das Artefakt transportiert, und bringt darin eine ganze Reihe von Wachpersonal um, verletzt Naziwachen in einem U-Boot-Hafen schwer oder bedroht die Antagonisten gar mit einer Panzerfaust (einzelne Szenen, siehe Kapitel 6.1.1). All diese Aktionen laufen

letztendlich erfolgreich ab und ermöglichen Indiana Jones die Wiederbeschaffung des Schatzes.

Augenscheinlicher wird die Hilfe von Schwächeren dann wieder im Film *Robin Hood – König der Diebe* aus dem Jahr 1991. Die Rolle der Hilfebedürftigen kommt hierbei ein paar Dutzend verstoßenen Waldbewohnern zu, die gejagt und unterdrückt werden, bis sie zufällig mit dem ehemaligen Adligen Robin von Locksley (später Robin Hood) Bekanntschaft machen. Wie im Abschnitt zur Rache dargelegt, ist das Motiv der aktiven Gewaltanwendung – ähnlich wie in *Rambo 2 – Der Auftrag* – auch im Falle von Robin Hood die Vergeltung. Der Sheriff von Nottingham soll für den Tod an Robins Vater bezahlen. Das zweite Motiv ist jedoch, die Tyrannei zu beenden, der sich die Bevölkerung von Nottingham im Allgemeinen und die Waldbewohner im Speziellen ausgesetzt sehen. Es ist der klassische Robin-Hood-Plot: es von den Reichen zu nehmen, um es den Armen zu geben. Sei die Aussicht auf Erfolg auch noch so gering. Die Hilfe für die Geknechteten wird nicht auf diplomatischem Weg eingeleitet, sondern durch das offene Propagieren sowie Anwenden aktiver wie geplanter Gewalt (siehe Kapitel 6.1.1). Die Umverteilung von Reichtum oder zumindest die Herstellung eines Mindestmaßes an Wohlstand wird auch hier durch die aktive Anwendung von Gewalt vollzogen. Eine auf Gewalt basierende Hilfeleistung wird alsdann auch in den Filmen *Matrix* (1999) und *Die Maske des Zorro* (1998) dargeboten. Im ersten Film versuchen die Protagonisten ihren Anführer Morpheus aus der Gefangenschaft zu befreien und stellen sich dabei rund 30 schwer bewaffneten Gegnern (siehe Kapitel 6.1.2), und auch Zorro nimmt es, um Arbeiter vor der Sprengung einer Goldmine zu beschützen, mit Dutzenden bewaffneten Milizen auf (ab Std. 1,50).

Durch Gewalt ausgetragene Uneigennützigkeit wird sodann auch in einer Szene des Films *Air Force One* (1997) dargestellt. Die Geschichte des Films dreht sich darum, dass die Präsidentenmaschine Air Force One von einer Gruppe Terroristen entführt wird und diese das amerikanische Staatsoberhaupt, dessen Familie soweit ein paar Dutzend weitere Insassen als Geiseln nimmt. Gegen Ende des Films eröffnet sich den Geiseln eine Möglichkeit zur Flucht. Dem Präsidenten James Marshall gelingt es, viele Geiseln zu befreien und in den Frachtraum der Maschine zu bringen. Dort ist es möglich, eine Landeklappe zu öffnen, aus der die Zivilisten ausgerüstet mit Fallschirmen aus dem Flugzeug in Sicherheit springen können. Als ein Sicherheitsbeamter zum Präsidenten kommt und ihn darum bittet auch einen Fallschirm anzulegen und aus dem Flugzeug zu springen, lehnt dieser ab. Denn Fords Familie befindet sich noch in der

Gewalt der Terroristen. Ohne sie springt der Präsident nicht. Dieser uneigennützigsten Haltung folgt im weiteren Verlauf die gewalthaltige Handlung, indem Ford aktiv die Terroristen erschießt. Anschließend fällt ihm seine Tochter vor Dank in die Arme.

Auch in Filmen des 21. Jahrhunderts wie *Spider-Man* (2002) kommen solcherlei Darstellungen vor. Nachdem der von vielen Schülern gehänselte Peter Parker durch einen Zufall über Superkräfte verfügt, setzt er diese zunächst für die Befriedigung seiner Rachegelüste ein (siehe Kapitel 6.4.2). Sein Onkel und Ziehvater Ben Parker rügt ihn aufgrund dieses Vorgehens. Doch die Standpauke ist damit noch nicht beendet. Im Anschluss an die Rüge folgt von Onkel Ben nämlich noch der Hinweis, wofür solche Kräfte, über die der Protagonist verfügt, eigentlich eingesetzt werden sollten. So sagt er in einem Vier-Augen-Gespräch zu seinem Neffen: „Vergiss niemals Peter: Aus großer Kraft folgt große Verantwortung“ (Std. 0,34). Peter ist von diesem Appell zunächst noch unbeeindruckt und setzt seinen Rachefeldzug fort. Bis zu dem Zeitpunkt, als sein Onkel auf offener Straße erschossen wird. Und zwar von einem Mann, den Peter vorher hätte aufhalten können, es aus Vergeltung gegenüber einer anderen Person indes nicht tat. Tief bestürzt geht Peter nach Hause, holt sein Spider-Man-Kostüm aus dem Schrank und blickt es an. Auf dem Off ertönt abermals die Stimme seines toten Onkels: „Aus großer Kraft folgt große Verantwortung“ (Std. 0,50). Parker streift sich sein Kostüm über und macht sich auf den Weg, als Spider-Man jenen Bürgern zu helfen, die gerade überfallen oder ausgeraubt werden. Insgesamt sind es drei mehr oder weniger kurze Szenen, die im Anschluss folgen. In der ersten Szene sieht man, wie zwei maskierte und mit einer Pumpgun bewaffnete Männer gerade einen kleinen Gemüseladen überfallen. Als die asiatischen Besitzer den Gangstern gerade das Geld übergeben haben und diese fliehen wollen, taucht Spider-Man auf, der die beiden Räuber zu Boden schlägt (Std. 0,51). Anschließend springt eine Zeitungs-Nachrichtenseite ins Bild, deren Überschrift lautet: „Masked man foils robbery“ (Std. 0,52). In einer zweiten Szene sieht man einen Juwelierladen, als unter Sirenen gerade einige Polizeiautos anrücken. Die Räuber sind allerdings bereits gestellt und hängen in einem übergroßen Spinnennetz fest. In der dritten und letzten Szene bedroht ein Mann mit gezogener Waffe eine Frau und raubt sie aus. Spider-Man eilt heran, entreißt dem Räuber seine Waffe und schlägt ihn nieder (Std. 0,53). In allen drei Szenen setzt Peter Parker, alias Spider-Man, somit seine Kräfte ein, um anderen zu helfen. Die Mittel sind jedoch stets mehr oder weniger gewaltsam. Freilich ist das Ausmaß der Gewaltanwendung deutlich moderater als beispielsweise bei *Rambo 2 – Der Auftrag*, um den Extremfall zu nennen. Spider-

Man erschießt diese Leute weder, noch fügt er ihnen nachhaltigen, körperlichen Schaden zu. Ein Fausthieb oder ein Tritt, und die Räuber liegen am Boden. Nachdem sie durch ein Spinnennetz gefesselt sind, kann die Polizei sie anschließend verhaften. Dennoch, und dies ist das zumindest in Ansätzen gewaltverherrlichende Moment an diesem Film, drückt sich letztendlich die uneigennützige Hilfe oder, wie Onkel Ben es genannt hat, die Verantwortung in gewaltsamer Hilfe aus. Gewaltfrei und damit lediglich uneigennützig wäre es gewesen, wenn nach dem Appell über Kraft und Verantwortung Spider-Man lediglich Bürgern geholfen hätte, die sich in einer nicht durch Dritte verursachten Not befinden würden. Spider-Man hätte die beschriebene Verantwortung nutzen können, um beispielsweise eine Frau aus einem brennenden Hochhaus zu retten; ein Kind von der Straße wegzuziehen, bevor es von einem herannahenden Lkw überfahren wird, oder einen abstürzenden Hubschrauber landen zu lassen, bevor er auf den Boden aufschlägt.

Dass solch ein Plot möglich ist, zeigt der Film *Superman Returns* aus dem Jahr 2006 auf. Auch hier nutzt der Superheld seine übernatürlichen Kräfte, um Menschen zu helfen. Anders als bei Spider-Man werden allerdings nur Szenen gezeigt, in denen der Schaden nicht von Menschen verursacht wird. So fängt Superman ein abstürzendes Flugzeug vor dem Aufschlag auf dem Boden auf (ab Std. 0,33), hält eine riesige Metallkugel auf, bevor diese Dutzende Menschen unter sich begräbt (ab Std. 0,52) oder repariert schnell noch eine kaputte Brücke, bevor ein herannahender Zug diese überqueren will (Std. 1,36). Doch Spider-Man setzt aktive Gewalt als Mittel von Hilfeleistung ein. Angemerkt sei indes, dass es sich bei dem Kapitel „Spider-Man to the Rescue“ nur um einen rund fünf Minuten langen Abschnitt in der Mitte des Films handelt, der somit nicht den Großteil oder entscheidende Szenen des Films prägt. Darin ist Spider-Man in einer Position der Selbstverteidigung.

Ebenso wie der erste Spider-Man-Film aus dem Jahr 2002 ist auch der rund zehn Jahre später erschienene Nachfolger *The Amazing Spider-Man* von Szenen uneigennütziger Hilfe geprägt, die den Schaden eines Dritten erfordern. Analog zum ersten Teil gibt es auch in *The Amazing Spider-Man* zunächst einen kurzen Dialog über den Umgang mit Superkräften, der von Peter Parker und dessen Onkel Ben geführt wird. Ben Parker äußert darin: „Du bist deinem Vater sehr ähnlich. Das bist du wirklich, Peter. Und das ist etwas Gutes. Aber dein Vater lebte nach einer Philosophie, nach einem Prinzip. Er glaubte, dass wenn man etwas tun kann, um Menschen zu helfen, dann hat man die moralische Pflicht, das auch zu tun. Und das steht hier auf dem Spiel! Nicht die Wahl,



sondern die Verantwortung!“ (ab Std. 0,40). Kurz darauf stirbt auch in dem 2012er-Streifen Peters Onkel und der Spinnenmann macht sich daran, nun Hilflose vor ihren Häschern zu schützen. Abermals versäumt es der Film vollständig, dass zuvor artikulierten Begriffe wie „moralische Pflicht“ oder „Verantwortung“ als Tugenden gewaltfreier Hilfe angesehen werden können. Denn wie im Vorgänger stellen sich die Handlungen nicht etwa als reine Hilfeleistung dar, sondern schließen gleichzeitig immer die Schädigung Dritter bzw. jener mit ein, die für einen Missstand verantwortlich sind. Passive Gewalt vollzieht sich innerhalb dieser Szenen nicht. Denn weder ist Spider-Man in einer Situation der Notwehr noch ist eine unmittelbare Gefahr im Verzug, die ein schnelles wie effektives gewaltsames Eingreifen erfordert. Die Hilfeleistung anderer wird automatisch mit Gewalt gegen andere verbunden. Besonders auffällig ist dies in einer Szene, in der Spider-Man einen Autodieb bestraft. Dieser ist gerade dabei ein Auto aufzubrechen, als Spider-Man erscheint und ihn daran hindert. Dieses Hindern geht sogar so weit, dass der Dieb nicht etwa nur kurz niedergeschlagen oder gefesselt wird, sondern vom Protagonisten regelrecht erniedrigt wird. Denn nachdem Spider-Man den Räuber mit seinen Spinnenfäden an einer Wand fixiert hat, schießt der Protagonist ohne Notwendigkeit immer weitere kleine Spinnenfäden auf den wehrlosen Mann. Während er dies tut, freut sich Spider-Man und springt lachend im Kreis herum (ab Std. 0,53). Immerhin bleiben diese und ähnliche Taten nicht völlig unsanktioniert. Denn als ein Polizist vorbeikommt, bedroht dieser Spider-Man mit einer vorgehaltenen Waffe und will ihn festnehmen. Die Aktionen von Spider-Man treffen zumindest bei der örtlichen Polizei nicht vollends auf Verständnis und Anerkennung. Doch der Protagonist kontert die Ansichten des angerückten Polizisten schnell mit den Worten: „Ich mache 80 Prozent eurer Arbeit und das ist der Dank dafür?“ (Std. 0,55). Anschließend flieht der Spinnenmann. Die Sanktion des Polizisten wird somit durch die mangelnde Einsicht des Protagonisten zumindest in Teilen wieder aufgehoben. Doch auch im weiteren Verlauf wird der Konflikt zwischen Hilfsbereitschaft und gewalttätiger Hilfsbereitschaft thematisiert. Am auffälligsten wird dies bei einem Abendessen zwischen Peter Parker und der Familie Stacy dargestellt. Nicht wissend, dass Peter Parker Spider-Man ist, schimpft Vater Stacy, der Hauptkommissar bei der New Yorker Polizei ist, auf den vermeintlichen Helden: „Er ist ein Amateur, der mitten in der Nacht Leute überfällt. Er ist ungeschickt und hinterlässt Spuren. Aber er ist gefährlich“ (Std. 1,08). Spider-Mans teilweise gewaltsames Vorgehen wird damit also abermals seitens der Polizei heftig kritisiert. Peter Parker antwortet, dass Spider-Man keinesfalls gefährlich

sei, sondern alles „nur für unsere Mitmenschen“ tue. Er „scheint einfach nur helfen zu wollen“ (Std. 1,09). Vollends aufgehoben wird dann die skeptische Einstellung der Polizisten kurz vor Ende des Films, als Captain Stacy zu Spider-Man sagt: „Ich habe mich geirrt, die Stadt braucht dich!“ (ab Std. 1,48). Spider-Man ist somit von jeglicher anfänglichen Schuld freigesprochen. Solange es den Menschen oder der Stadt auf irgendeine Art dienlich ist, so suggeriert der Film, ist es offenbar legitim, diese Hilfeleistung auch unter Einsatz von Gewalt durchzusetzen.

Explizit uneigennützig handelt auch John McClane, der Held aus *Stirb Langsam 4.0*. Deutlich für den Zuschauer erkennbar wird diese Uneigennützigkeit in einer Autofahrt artikuliert, bei der sich McClane und dessen Partner Matt Farrell unterhalten. Beide sind gerade auf dem Weg zu einem großen Elektrizitätswerk, von dem sie ausgehen, dass die Bösewichte es lahmlegen wollen, um die Stadt New York und den gesamten Osten Amerikas weiter ins Chaos zu stürzen. Farrell beginnt den Dialog damit, dass er sagt, dass er McClane für einen Helden hält. Schließlich sei er mutig und habe ihm im Verlauf des Tages schon unzählige Male das Leben gerettet. McClane antwortet seinem jungen Begleiter daraufhin mit: „Ich bin kein Held, Kleiner. Ich mache nur meinen Job, das ist alles. Weißt du, was dich als Held erwartet? Gar nichts! Die schießen auf dich. Sie klopfen dir auf die Schulter. Du wirst geschieden. Deine Frau kann sich nicht an deinen Nachnamen erinnern. Deine Kinder wollen nicht mit dir reden. Und du sitzt oft genug allein vor deinem Essen. Glaub mir, Kleiner, ein Held zu sein, bringt nichts“. „Und warum machst du es dann?“, fragt Matt. „Weil anscheinend kein anderer da ist. Deswegen. Glaub mir, wenn es ein anderer machen würde, wäre ich sofort weg. Aber es gibt keinen. Also ziehen wir das jetzt durch“, sagt Willis zu seinem Partner, worauf dieser antwortet: „Genau deshalb bist du der Held“ (ab Std. 0,58). Diese Szene ist in den untersuchten 32 Filmen eine der stärksten überhaupt, welche uneigennütziges Handeln herausarbeitet. Trotz der Tatsache, dass Willis – wie er selbst schildert – für sein uneigennütziges Engagement vorwiegend sanktioniert wird, ist er nicht von seinem Weg abzubringen. Er macht weiter, fühlt sich moralisch verpflichtet, dann einzuschreiten, wenn kein anderer da ist. Der Protagonist fungiert selbst als großes Vorbild. Dennoch, und dies ist aus zivilgesellschaftlicher Sicht das Bedauerliche an dieser sehr guten, tugendhaften Darstellungsweise, stehen sämtliche Handlungen von John McClane im folgenden Film stets mit Gewalt in Verbindung. Wenngleich McClane nicht einmal der agierende, aktive Part ist, von dem die Gewalt in erster Instanz ausgeht. Willis lässt sich bewusst darauf ein, dass er in Situationen gerät, die nur über den

Einsatz von Gewalt aufgelöst werden können. Allein das Beispiel des Gaskraftwerks zeigt dies auf: Denn Willis weiß, dass die Antagonisten dabei sind, es zu manipulieren. Er weiß, dass bewaffnete Männer das Kraftwerk bewachen, und kann sich zumindest denken, dass die Wahrscheinlichkeit eines Schusswechsels äußerst hoch ist. Dennoch fährt er hin, und kann letztendlich sämtliche Terroristen umbringen (ab Std. 1,01). Obwohl Willis in jeder der einzelnen Szenen dabei vornehmlich der reagierende Teil war, ging diesem gewalthaltigen Gaskraftwerkkapitel eben eine Proklamation der Uneigennützigkeit voraus. Der Rückschluss zwischen eben jener Uneigennützigkeit und der Anwendung von Gewalt liegt somit zumindest sehr nahe.

Noch prägnanter tritt die Mischung aus Hilfe und Gewalt in *Iron Man* aus dem Jahr 2008 auf. In einem Kapitel etwa zur Mitte des Films kommt es zu folgenden Szenen: Protagonist Tony Stark sitzt in seinem Wohnzimmer auf der Couch und schraubt an einer Feuerwaffe seines Eisenanzugs herum. Vor ihm laufen die Nachrichten. Darin ist eine Reporterin zu sehen, die sich in einer trostlosen, heruntergekommenen Gegend befindet. Hinter ihr ziehen Flüchtlinge durch das Bild. Ihre Reportage führt sie wie folgt aus: „Der 25 Kilometer lange Treck in Gulmira kann nur als ein Abstieg in die Hölle beschrieben werden. Als ein modernes Herz der Finsternis. Bauern und einfache Kuhhirten aus friedlichen Dörfern wurden über Nacht heimatlos. Vertrieben von Warlords im Besitz der neuesten Waffen. Dorfbewohner sind gezwungen, Unterschlupf in jeder noch so einfachen Behausung zu suchen, in den Ruinen anderer Dörfer oder wie hier in den Überresten einer alten sowjetischen Eisenhütte“. Anschließend blendet die Kamera auf Terroristen über, die mit Sturm- und Maschinengewehren wild in der Gegend herumschießen. Die Reporterin fährt fort: „Die jüngsten Gewaltausbrüche werden einer Gruppe von Kämpfern zugeschrieben, welcher die Einheimischen den Namen ‚Die 10 Ringe‘ gegeben haben. Wie hier zu sehen ist, sind die Männer stark bewaffnet und haben eine Mission. Eine Mission, die sich für jeden als tödlich erweisen kann, der sich ihnen in den Weg stellt. Ohne politischen Willen oder internationalen Druck wird es für diese Flüchtlinge kaum Hilfe geben. Es besteht nur sehr wenig Hoffnung für diese Flüchtlinge. Flüchtlinge, die sich fragen, wer, wenn überhaupt, wird helfen?“ (ab Std. 1,08). Mit dem Ende der Reportage geht Stark in seinen Keller, legt seinen Anzug an und fliegt nach Gulmira. Dort angekommen sieht er, wie Terroristen gerade ein Dorf plündern. Die Dorfbewohner sind aufgebracht, aber wehrlos. Iron Man senkt sich auf den Boden hinab und bringt sämtliche Terroristen um. Befreit von den Terroristen, umarmt ein Kind herzlich seinen Vater. Beide blicken glücklich zu Iron

Man. Dieser zerstört anschließend noch militärische Ausrüstung, einen Panzer sowie weitere, heraneilende Terroristen. Nachdem alle Terroristen getötet sind, fliegt er wieder fort (ab Std. 1,10). Die restliche Gewalt innerhalb des Films ist wie bei den meisten anderen Filmen aus dieser Zeit jedoch sehr passiv. Auch in *Iron Man* geht der Protagonist bis auf diese eine Szene recht passiv vor, ist ansonsten ein Gejagter und Opfer des Antagonisten.

### **6.5.2 Gewaltfreie Hilfeleistung ab der Jahrtausendwende**

Neben den eben erwähnten Filmen, bei denen sich die uneigennützige Hilfeleistung vorrangig über mehr oder weniger starke Gewaltakte vollzogen hat, sollen im Folgenden nun Filme dargelegt werden, die überhaupt nicht in Verbindung mit der Schädigung von Dritten stehen. Es geht hier lediglich um die genuine uneigennützige Hilfeleistung. Auffallend ist vor allem die zeitliche Entwicklung. Konnte bei der Mixtur aus Hilfe und Gewalt zeitlich gesehen kein Schwerpunkt und somit auch keine positive oder gar negative Entwicklung ausgemacht werden, verhält es sich bei der reinen uneigennützigen Hilfeleistung anders. Weder in den 1980er noch den 1990er Jahren gibt es auch nur irgendeine kleine Szene, in der die Protagonisten uneigennützig handeln – ohne dass dies mit einer mehr oder weniger starken Gewaltanwendung einhergeht. Einzig der Film *Superman 2 – Allein gegen alle* aus dem Jahr 1980 umreißt solch eine Tugendhaftigkeit.

Das schwächste und zugleich auch jüngste Beispiel dieser Zeit für uneigennützige Handlungen findet sich in *Spider-Man* aus dem Jahr 2002 wieder. Das Szenario ist klassisch: Nach etwa drei Vierteln des Film gibt es eine Szene, in der ein Wohnhaus in New York brennt (ab Std. 1,19). Fast alle Bewohner konnten sich vor den Flammen in Sicherheit bringen. Doch noch immer befindet sich eine Frau im obersten Stockwerk. Viele besorgte Bürger, die sich vor dem Haus aufhalten, müssen mit ansehen, wie die städtische Feuerwehr den Flammen machtlos gegenübersteht. Das Haus brennt zu stark, die Flammen schlagen zu hoch. Spider-Man erblickt das Geschehen, schwingt sich durch ein Fenster in das Wohngebäude und kommt mit der Frau unter dem Arm unter tosendem Beifall wieder aus dem Haus. Anders als bei Superman ist die Hilfe von Spider-Man aus dem Grund etwas uneigennütziger, da Spider-Man durchaus verwundbar ist. Zwar verfügt der Spinnenmann über schnelle Reflexe, mehr Kraft und seine aus dem Unterarm schießenden Spinnenfäden. Unverwundbar ist er aber keinesfalls. Das wird sowohl in den vorangegangenen Szenen ersichtlich als auch bei der

konkreten, denn Spider-Man kommt leicht verbrannt aus dem Haus heraus. Doch damit ist die Szene noch nicht beendet. Denn als die Frau gerettet wird, beginnt auf einmal ein Kleinkind aus dem Haus zu schreien. Sofort eilt der Protagonist abermals in das brennende Gebäude und folgt dem Schreien. Als er sich in das Zimmer begibt, aus dem die Schreie kommen, steht jedoch plötzlich sein Widersacher, der Grüne Kobold, vor ihm. Er hat das Kindergeschrei nur imitiert, um Spider-Man in eine Falle zu locken. Es folgt ein kurzer Kampf, in dem der Protagonist nur mit Mühe behaupten kann (ab Std. 1,22). Am Ende dieser Szene stehen demnach eine uneigennützige Handlung des Protagonisten, die belohnt wird (durch die erfolgreiche Rettung des Kindes sowie den Applaus der umstehenden Zuschauer), und einmal eine uneigennützige Handlung, die sehr stark sanktioniert wird. Schließlich wird Spider-Mans Tugendhaftigkeit ihm zum Verhängnis. Da die Sanktion der Belohnung nachgegangen ist, könnte man das gesamte Kapitel schon fast als Appell an den Eigennutz interpretieren: Wer hilft, verliert. Doch dass dem nicht so ist, beweist eine Szene gegen Ende des Films. Hierin ist Spider-Man abermals in einen Kampf mit seinem Widersacher verwickelt, der dem Spinnenmann stark zusetzt und letztendlich kurz davor steht, ihn umzubringen. Wie bereits im Kapitel zum Sozialkapital beschrieben, kann sich Spider-Man aus dieser Lage nicht selber befreien. Nahestehende Passanten, die sich auf einer Brücke befinden, werfen den Grünen Kobold mit Obst und Gemüse, was den Antagonisten kurzzeitig ablenkt und Spider-Man zur Flucht verhilft. Bedeutend mit Blick auf die Uneigennützigkeit und den Hausbrand ist ein Mann, der sagt: „Kobold, leg dich nicht mit jemandem an, der versucht Kinder zu retten“ (Std. 1,40). Somit erhält Spider-Man für seinen Einsatz in der Wohnung nachträglich noch einmal eine Belohnung für seine vorherige Hilfeleistung.

Ganz ähnlich ist auch *The Amazing Spider-Man* von 2012 angelegt. Wie auch in seinem Vorgänger von 2002 wird das uneigennützige Handeln des Protagonisten zwar kurzfristig sanktioniert, jedoch im späteren Verlauf durch zwei Szenen belohnt. Wie auch im ersten Teil ist Peter Parker zunächst nicht mit Superkräften ausgestattet. Er geht auf die High-School und fristet sein Leben als schwächlicher Nerd, der von den stärkeren Schülern gehänselt wird. Einer dieser Schüler ist der kräftige Rowdy Flash. Lediglich als Hobbyfotograf scheint Parker angesehen. So hängt er am Schwarzen Brett der Schule Fotos vom Debattierklub auf. Auch eine Mitschülerin kommt auf ihn zu, lobt ihn für seine Aufnahmen und bittet ihn, das Auto ihres Freundes zu fotogra-

fieren (ab Std. 0,06). Als Peter Parker etwas später auf dem Pausenhof erscheint, erblickt er die von ihm verehrte Gwen Stacy, mit der er im späteren Verlauf des Films eine Beziehung hat. Zu Beginn des Films ist Gwen jedoch unnahbar. Die blonde Schönheit sitzt über ein Buch gebeugt auf einer Bank des Schulhofes. Parker schießt unbeobachtet ein Foto von ihr. Anschließend wird er auf eine Traube von Menschen aufmerksam. Innerhalb des Kreises befindet sich Flash, der gerade einen jüngeren Schüler mit dem Gesicht in dessen Essen drückt. Die Heerschar anderer Schüler, die das Geschehen beobachtet, ruft lauthals: „Essen! Essen!“. Peter Parker drängt sich durch die Menschenmenge. Als ihn Flash erblickt, sagt dieser: „Parker, mach ein Bild davon!“, während der Rowdy sein Opfer weiter malträt. Parker verneint dies und bittet Flash, den Jungen in Ruhe zu lassen. Flash ist von Parkers Aufforderung unbeeindruckt, drückt den Jungen weiterhin ins Essen und fordert Parker noch einmal auf, ein Foto von der Szenerie zu machen. Parker lehnt abermals ab und verlangt von Flash noch einmal – diesmal lauter und beherzter – von dem Schüler abzulassen. Wohl aufgrund der Widerworte verärgert, lässt Flash anschließend von seinem Opfer ab und wendet sich Parker zu, dem er prompt mit der Faust ins Gesicht schlägt. „Ich mache trotzdem kein Foto!“, sagt der am Boden liegende, sich vor Schmerzen krümmende Peter, woraufhin Flash noch einmal zuschlägt. Die Szene endet, als die Pausenklingel ertönt und die Schüler wieder in das Klassenzimmer gehen. Parker bleibt noch kurz benommen auf dem Boden zurück. Uneigennützige Hilfeleistung des Protagonisten wurde in dieser Szene somit zwar vorbildhaft vorgelebt, allerdings sofort sanktioniert. Jedoch folgt kurz danach die Belohnung. Im Klassenzimmer zurück sitzt dann Parker zufällig neben Gwen. Diese dreht sich zu ihm und sagt zum erstaunten Peter: „Ich fand’s toll, was du da eben gemacht hast. Es war dumm. Aber wirklich toll!“. Anschließend lächeln sich beide kurz an und die Szene blendet über (Std. 0,07). Zweifelsfrei kann nicht belegt werden, dass die aufopferungsvolle Handlung Parkers letztendlich dazu geführt hat, dass beide zusammenkommen. Dafür gibt es zwischen dieser ersten Begegnung und der letztendlichen Liaison zu viele Handlungen, die ebenso als beziehungsbildend ausgelegt werden könnten. Trotzdem kann diese erste Handlung als erste erfolgreiche Kontaktaufnahme angesehen werden.

Eine ebenso positiv vorgelebte Uneigennützigkeit findet sich im Film *I, Robot* (2004) wieder, der in einer weit fortgeschrittenen Zukunft angesiedelt ist. Der Polizist Del Spooner, gespielt von Will Smith, jagt darin einen abtrünnigen Roboter, der des Mordes an einem Wissenschaftler beschuldigt wird. Smith mimt einen Charakter, der den

Robotern, die mittlerweile fester Bestandteil des Alltags der Menschen sind, eher skeptisch gegenübersteht. Vor allem liegt das an der Emotionslosigkeit und der puren Rationalität, die das Handeln der Maschinen bestimmen. Wie starr Roboter an ihren einprogrammierten Vorgaben hängen, musste Smith einmal am eigenen Leib erfahren. In mehreren kleineren Rückblenden wird dem Zuschauer hierbei folgende Geschichte nähergebracht, die sich etwa zehn Jahre vor dem eigentlichen Film abspielt: Eines verregneten Abends fährt Smith auf einem Highway. Die Sicht ist schlecht. Die Straße glatt. Es kommt zu einem Unfall mit einem zweiten, ihm entgegenkommenden Auto. Der Fahrer des zweiten Autos ist sofort tot. Auf seinem Beifahrersitz befindet sich aber noch ein junges Mädchen. Beide Autos kommen von der Straße ab, stürzen in einen Fluss, gehen langsam unter und laufen mit Wasser voll. Sowohl Smith als auch das Mädchen aus dem anderen Auto können sich aus ihrem Vehikel nicht von selbst befreien. Plötzlich erscheint ein Roboter, der Smith zu Hilfe kommt. Der Roboter taucht in das Wasser, schlägt das Fenster der Fahrerscheibe ein und versucht Smith aus dem Auto herauszuziehen. Smith brüllt den Roboter jedoch an: „Nein, rette sie! Rette das Mädchen!“ und zeigt auf das Mädchen, das im anderen Auto eingeklemmt ist. Doch der Roboter lässt sich nicht abbringen und zieht Smith aus dem Wagen. Zeit für die Rettung des Mädchen bleibt anschließend nicht mehr und sie ertrinkt. Später stellt sich heraus, dass der Roboter berechnet hat, dass Smith eine 45-prozentige Überlebenschance hatte, wohingegen es beim Mädchen nur 11 Prozent waren. Rational hatte der Roboter also richtig gehandelt. Er hatte nur Zeit, eine Person zu retten, und entschloss sich für diejenige, bei der die Chancen besser standen. Smith kommentiert das Geschehene allerdings mit den Worten: „Ich war die logische Wahl. Sie hatte ihr Leben noch vor sich. Elf Prozent sind mehr als genug. Ein Mensch hätte das gewusst!“ (Std. 1,04). Zurück in der eigentlichen Filmhandlung ergibt sich kurz vor Schluss dann ein ganz ähnliches Szenario. Smith, seine Partnerin Susan Calvin sowie der Roboter Sonny sind in einem Laborkomplex gefangen, der zu explodieren droht. Um dies zu verhindern, muss ein Energiekreis manuell unterbrochen werden. Da diese Aufgabe für Menschen lebensgefährlich ist, begibt sich der Roboter Sonny zum Energiekreis. Doch kurz darauf stolpert Susan und droht einen Abhang herunterzufallen. Sonny steht nun vor der Wahl, weiterhin den Energiekreis zu durchbrechen, und damit wenigstens das Leben von Smith zu retten. Allerdings hätte er anschließend keine Zeit mehr für Susan, die sich kaum noch halten kann. Würde er hingegen Susan zuerst zu Hilfe eilen, würde der Reaktor explodieren und alle würden sterben. Er entscheidet sich für die logische,

erste Variante. Doch bevor es dazu kommt, brüllt Smith den Roboter an: „Nein, rette sie! Rette das Mädchen!“ Sonny kommt dem Wunsch seines menschlichen Freundes nach und zieht Susan den Abhang hinauf. Smith rennt währenddessen aufopferungsvoll zum Energiekreis und verhindert dessen Explosion. Er selbst wird dabei nur leicht verletzt. Voller Freude fällt Susan anschließend Smith in die Arme und küsst ihn (ab Std. 1,45).

Ein ebenso uneigennütziges Verhalten lebt auch Jason Bourne in *Die Bourne Verschwörung* von 2004 vor. Wenngleich die Uneigennützigkeit hier nicht unmittelbar durch ein Lob oder einen Vorteil zu Tage tritt, sondern lediglich über die Handlung selbst dargestellt wird. Im Verlaufe des Films erfährt der vom CIA und den Russen gejagte ehemalige Agent Jason Bourne bruchstückhaft etwas von seiner Identität und seiner Vergangenheit. Denn nach einem Unfall ist sein Gedächtnis komplett gelöscht. Weder weiß Bourne, wie sein richtiger Name ist, noch wo und wann er geboren wurde oder welcher Tätigkeit er die letzten Jahre nachgegangen ist. Nach etwa zwei Drittel des Films kommt es dann zu einem Aufeinandertreffen mit einem hochrangigen CIA-Führungsoffizier und ehemaligen Ausbilder Bournes. Dieser sagt Bourne, dass er ein ehemaliger Elitesoldat eines geheimen Killerkommandos des US-Militärs war. Bourne war einer ihrer besten Agenten und tötete eine ganze Reihe potentieller Terroristen. Im Zuge dieser Auftragsmorde sollte Bourne für den CIA-Agenten einmal einen russischen Spion namens Vladimir Neski umbringen. Dieser stellte jedoch keinerlei Bedrohung für die USA dar, sondern sein Tod diene lediglich der finanziellen Bereicherung der Antagonisten. Bourne wusste von diesem Geschäft nichts, ging in das Hotelzimmer, in dem Neski einquartiert war, und brachte ihn um. Neben Neski war jedoch auch noch dessen Frau anwesend. Da sie ein Sicherheitsrisiko darstellte, tötete Bourne die Frau gleich mit. Zurück im Film erfährt Bourne anschließend, dass die Neskis auch eine Tochter haben, die seit dem Tod ihrer Eltern in bescheidenen Verhältnissen in Moskau lebt. Anschließend, und das ist der uneigennützige Moment dieses Films, begibt sich Bourne nach Moskau, um die Tochter zu finden. Er möchte ihr sagen, dass ihre Eltern nicht, wie kolportiert, durch einen Unfall ums Leben gekommen sind, sondern er sie damals ermordet hat. Bourne selbst hat durch diese Handlungen keinerlei Vorteil. Er möchte sich lediglich entschuldigen und dem Mädchen die Wahrheit sagen. Im Gegenteil ist das Risiko, das er durch die Reise nach Moskau auf sich nimmt, recht groß. Schließlich wird er weiterhin von verschiedenen Parteien gesucht und gejagt. Auch kommt es in Moskau zu einem Schusswechsel mit einem Auftragskiller, der



Bourne liquidieren soll. Doch Bourne kann sich der Situation erwehren. Schließlich, und dies ist die vorletzte größere Szene in dem Film, trifft Bourne das Mädchen in ihrer Wohnung an. In einem sehr ruhigen und langsam geführten Monolog erzählt Bourne dem jungen Mädchen die wahre Geschichte über den Tod seiner Eltern. Dieser endet mit: „Es ändert alles, dieses Wissen, nicht wahr? Wenn einem genommen wird, was man liebt, dann will man die Wahrheit wissen. Es tut mir leid!“ Während ihr Bourne dies alles erzählt, weint das Mädchen. Anschließend verlässt der Protagonist die Wohnung und läuft humpelnd durch den Moskauer Winterschnee (ab Std. 1,35).

Deutlich expliziter stellt es sich hingegen im Film *Robin Hood* aus dem Jahr 2010 dar. Zur Vorgeschichte: Der einfache Bogenschütze Robin Longstride, gespielt von Russell Crowe, befindet sich mit einem von Richard Löwenherz geführten Kreuzfahrerheer auf dem Rückweg nach England. Bevor die Truppen auf die britische Insel übersetzen, soll noch eine französische Burg geplündert werden (ab Std. 0,04). Eher zufällig kommt es dabei zu einer verhängnisvollen Auseinandersetzung Crowes mit dem englischen König.<sup>76</sup> Anschließend werden Crowe und drei seiner Begleiter gefesselt und sollen ausgepeitscht werden. Die Schlacht um die französische Burg tobt indes weiter. Dabei wird Richard Löwenherz von einem französischen Armbrustschützen tödlich verletzt. Die englischen Truppen sind daraufhin kurzzeitig führungslos und irritiert. Dieses Chaos nutzen die Gefangenen rund um Russell Crowe aus, um sich zu befreien und in die französischen Wälder zu fliehen. Ihr Ziel ist die Übersetzung nach England. Da sie jedoch vom Heer verstoßene Soldaten sind, rechnen sie nicht damit, dass ein englisches Boot sie mit auf die andere Seite des Ärmelkanals mitnimmt. Währenddessen erhalten einige auserwählte Ritter den Auftrag, die Krone König Richards nach England zu bringen und dessen Tod zu vermelden. Unter ihnen befindet sich auch der Ritter Sir Robert Loxley von Nottingham, ein angesehener Adelsmann und treuer Diener des Königs. Auf ihrem Weg zur französischen Küste gerät die acht Mann starke Reiterschaft jedoch in einen Hinterhalt von französischen Truppen (ab Std. 0,24). Durch Zufall wird dieser Angriff von Russell Crowe und seinen drei Gefährten beobachtet. Sie entschließen sich die Franzosen anzugreifen und können letztlich die Krone des Königs sicherstellen. Für die englischen Ritter kommt das Eingreifen jedoch zu spät. Sie sind gefallen oder liegen schwer verletzt im Sterben. Crowe erkennt die

---

<sup>76</sup> Siehe dazu auch das anschließende Kapitel zur Politikverdrossenheit (Kapitel 6.6).

Gunst der Stunde sofort. Die vier einfachen Bogenschützen beschließen, die Rüstungen der gefallenen Ritter anzuziehen, sich als Adelsmänner auszugeben und die Krone zurück nach England zu bringen. Allen Seiten wäre geholfen. Zwar besteht immer noch ein Restrisiko, dass ihre Tarnung auffliegt, doch ist es den Männern dieses Risiko wert. Kurz bevor die Soldaten aufbrechen wollen, ruft jedoch der schwer verletzt am Boden liegende Ritter, Robert von Loxley, Crowe zu sich. Crowe geht zu dem Ritter hin und beugt sich über ihn. Der Ritter stöhnt mit gequälter Stimme, während er mit letzter Kraft auf das neben ihm befindliche Schwert zeigt: „Mein Schwert! Es ist für mich von großem Wert. Es ist das Schwert meines Vaters, Walter von Loxley aus Nottingham. Kennt Ihr es?“ Crowe antwortet daraufhin: „Ja, ich hörte von Nottingham“. Der Ritter: „Dann meint das Schicksal es gut mit mir. Bringt das Schwert meinem Vater, dann hätte ich Frieden. Ich nahm es voller Zorn gegen seinen Willen. Ihr wisst doch um die Liebesbande zwischen Vater und Sohn“. Woraufhin Crowe antwortet: „Mein Vater hat mich in die Welt der Männer entlassen, als ich sechs Jahre alt war. Ich weiß wenig über die Liebe zwischen Vater und Sohn“. Mit letzter Kraft packt der Ritter Russell Crowe anschließend am Arm und stöhnt: „Ich flehe euch an, Longstride! Versprecht es!“ Crowe zögert kurz, sagt dann aber: „Ich verspreche es“. Anschließend stirbt der Ritter an seinen Verletzungen (ab Std. 0,29). Die uneigennützige Tat ist hierbei, dass der Protagonist keinen Vorteil davon hat, das Schwert seinem ursprünglichen Besitzer wieder zurückzubringen. Im Gegenteil: Er muss sogar damit rechnen, dass seine Tarnung auffliegt, wenn er nach Nottingham fährt. Einfacher wäre es für ihn, nach England zu gelangen, die Krone zurückzugeben und sich anschließend irgendwohin abzusetzen. Wie groß diese uneigennützige Handlung ist, kommt sodann noch einmal in einer zweiten Szene zum Ausdruck. Nachdem die vier Bogenschützen erfolgreich mit dem Schiff des Königs nach England gereist sind und die Krone übergeben haben, verlassen sie London. Bei einem abendlichen Zwischenstopp in den Wäldern Englands erzählt Russell Crowe seinen Mitstreitern von seinen Plänen: „Ich gedenke, das Schwert seinem Besitzer zurückzugeben und den Wunsch des verstorbenen Sohnes zu erfüllen“. Einer seiner Gefährten antwortet daraufhin entsetzt: „Bist du verrückt?“ Und ein zweiter führt aus: „Du hast doch gesagt, wir wären in Gefahr, Robin. Und jetzt setzt du dich ihr wieder freiwillig aus? Die sind dir bestimmt auf den Fersen!“ (Std. 0,47). Doch Robin lässt sich nicht von seinen Plänen abbringen und reist anschließend nach Nottingham. Seine drei Mitstreiter folgen ihm sogar. Neben dieser reinen, vorbildhaft vorgelebten Uneigennützigkeit des Protagonisten kommen dieser

Hilfeleistung im Folgenden auch noch weitere – zumindest indirekte – Belohnungen zu. Denn die Reise nach Nottingham stellt den Startschuss für ein erfolgreiches Abenteuer von Robin Hood dar. So entsteht in Nottingham eine Liebesbeziehung zwischen Russell Crowe und Cate Blanchett und der Protagonist schwingt sich zum angesehenen Fürsten Nottinghams auf. Die von seinen Mitstreitern befürchteten Sanktionen bleiben hingegen völlig aus oder können überwunden werden.

Die letzte solcher uneigennützigen Handlungen taucht in *Mission: Impossible – Phantom Protokoll* auf dem Jahr 2011 auf. Zu Beginn des Films sitzt der Protagonist, Ethan Hunt, gespielt von Tom Cruise, in einem russischen Hochsicherheitstrakt als Gefangener ein (ab Std. 0,02). Mit Hilfe zweier Kollegen, die den Ausbruch von außen unterstützen und koordinieren, gelingt Cruise die Flucht. So kann er seine Zellentür öffnen, die Überwachungskameras werden ausgeschaltet und weitere Sicherheitstüren öffnen sich. Doch anstatt schnellstmöglich allein zu fliehen, entscheidet sich Cruise noch einen Mithäftling aus der Gefangenschaft zu befreien. Doch zu zweit stellt die Flucht ein bedeutend größeres Risiko dar. Zumal die Sicherheitskräfte alarmiert sind und der Mithäftling schwach und verwirrt wirkt. Keineswegs hat er die physischen oder kognitiven Fähigkeiten eines Tom Cruise. Er ist ein potentielltes Risiko. Auch Cruise' Teammitglieder, welche die Operation von außerhalb des Gefängnisses koordinieren, warnen den Protagonisten davor, einen zusätzlichen Mann mitzunehmen, und fordern ihn auf, schnellstmöglich allein zu fliehen (ab Std. 0,05). Erst nachdem Cruise ihnen eindringlich signalisiert hat, dass er seinen Kameraden Bogdan nicht zurücklässt, wird auch ihm die Zellentür geöffnet. Letztendlich gelingt beiden die Flucht. In Freiheit angekommen, fragt einer der Agenten Hunt, wer dieser Bogdan sei und warum er das Risiko wert war, ihn zu befreien, woraufhin Cruise antwortet: „Er hat mir Informationen gegeben. Hätte ich ihn dagelassen, hätten sie ihn umgebracht“ (Std. 0,16). Cruise, und das wird hier noch einmal deutlich, hat also überhaupt keinen Nutzen von dieser Befreiungsaktion. Zwar könnte man argumentieren, dass Bogdan ihm im Gefängnis offenbar nützliche Informationen gegeben hat. Doch diese Informationen hat Cruise ja nun bereits. Von einem weiteren Nutzen Bogdans erwähnt Cruise nichts. Ganz im Gegenteil fügt er noch einmal an: „Ich kümmere mich um meine Freunde“ (Std. 0,17). Es war also eine reine Tat der Nächstenliebe zu einem Mithäftling, die dadurch belohnt wurde, dass sowohl Cruise als auch Bogdan die Flucht gelungen ist. Eine weitere Belohnung erfährt diese Handlung dann noch einmal zu einem späteren Zeitpunkt des Films. Als die Mission, den Oberbösewicht Kurt Hendricks

gefangen zu nehmen oder zumindest aufzuspüren, fehlschlägt und das Mission-Impossible-Team vor dem Scheitern steht, kontaktiert Hunt noch einmal Bogdan. Denn dieser ist, wie sich herausstellt, der Cousin eines einflussreichen Waffenhändlers. Bogdan arrangiert im Folgenden ein Gespräch zwischen Cruise und dem Waffenhändler, der dem Protagonisten hilfreiche Tipps gibt, wo sich die von Cruise gesuchte Atombombe befinden könnte (ab Std. 1,23). Ohne die aufopferungsvolle Rettung Bogdans zu Beginn des Films wäre die Mission an dieser Stelle zu Ende. So sind Cruise und sein Team wieder im Geschäft.

### **6.5.3 Zwischenfazit**

Es lässt sich resümieren, dass uneigennütziges, gar altruistisches Handeln ein wesentliches Merkmal von Actionfilmen darstellt. In mehr als der Hälfte der untersuchten Filme setzte sich der Protagonist für jemand anderen ein und lief durch diese Handlung Gefahr, selbst Schaden zu erleiden. Etwaige körperliche Verletzungen, die der Protagonist davontrug, stellten sich jedoch weder als nachhaltig dar noch wurden sie gar als Sanktion innerhalb der Filme thematisiert. Im Gegenteil: Neben dem vorbildhaften Vorleben der Tat an sich stellten sich zuweilen sogar Belohnungen ein, die der Protagonist aufgrund seines aufopferungsvollen Wirkens erhielt. Kurzum: Action-Blockbuster-Kino schafft Helden. Es zeigt Darsteller, die einen leichteten, sicheren Weg gehen könnten, sich jedoch nicht vorrangig für ihre eigenen Interessen, sondern für die ihrer Mitmenschen entscheiden.

Im Gegensatz dazu präsentieren alle untersuchten Filme in nahezu keiner Form egoistische Handlungen, die darauf ausgerichtet waren, Befriedigung, Vorteile oder Wohlstand jeglicher Art herzustellen – klammert man an dieser Stelle einmal die Befriedigung persönlicher Rachegelüste aus. Was die Ergebnisse jedoch auch belegen, ist, dass uneigennützige Hilfeleistungen nur allzu oft in direktem Zusammenhang mit der Ausübung aktiver Formen von Gewalt stehen. Der Protagonist wird auf einen Missstand aufmerksam gemacht, welchen er mittels Gewalt zu lösen versucht. Man könnte an dieser Stelle darüber streiten, welche Tugend in diesen Szenen höher zu bewerten ist, die der Gewaltfreiheit oder die der Hilfeleistung. Dieser Diskurs darüber würde hier jedoch zu weit führen. Was indes gesagt werden kann, ist, dass sich uneigennützige Hilfeleistung und die Anwendung von Gewalt nicht bedingen. Selbst in Actionfilmen können offenbar Szenen implementiert werden, in denen Protagonisten zur Hilfe schreiten, ohne anderen Schaden zuzufügen. Vor allem ab der Jahrtausendwende war-

ten Filme mit solcherlei Szenen auf, was unter der Perspektive einer zivilen Gesellschaft eine positive Entwicklung darstellt. Gleichzeitig ist aber auch innerhalb dieses Zeitraums kein Rückgang an Szenen zu erkennen, in denen Hilfeleistung an Gewalt gekoppelt ist. Derartige Darstellungen erweisen sich nämlich als konstant auftretendes Merkmal der untersuchten Actionfilme.

Zuletzt soll aber noch eine weitere Dimension eigennütziger bzw. uneigennütziger Handlungen in den Untersuchungen angerissen werden, nämlich die des Antagonisten. Wie in Kapitel 6.3.1 dargelegt, sind die Motive des Antagonisten meist rein egoistischer Natur. Gleichzeitig erfährt der Bösewicht nur in den seltensten Fällen für sein Handeln Empathie und wird meist hart sanktioniert. Was im Hinblick auf die Tugenden des Verständnisses und der Verständigung aus der Perspektive einer zivilen Gesellschaft kritisch zu bewerten ist, stellt sich in Bezug auf die Tugend der Uneigennützigkeit umso positiver dar. Der Rückschluss, dass die gleichzeitige Darstellung beider Tugenden, nämlich Verständnis und Uneigennützigkeit, damit aber nicht möglich ist, wäre zu kurz gedacht. Denn zum einen ist der Verlust auf der Ebene des Verständnisses und der Verständigung, den man über eine egoistische Motivlage beim Antagonisten generiert, etwas schwieriger aufzufangen als bei der uneigennützigen Hilfeleistung. Denn die Uneigennützigkeit kann immer noch über das Handeln des Protagonisten dargestellt werden. Bei der Tugend der Verständigung und des Verständnisses fehlt zumindest solch eine personelle Alternative.

Ein eleganter Weg wäre demnach die Darstellung uneigennütziger Botschaften anhand des Protagonisten auszudrücken und das Verständnis dem Antagonisten zu überlassen. Sollte solch eine Darstellung nicht zum Tragen kommen, bestünde, wie hinreichend beschrieben, immer noch die Möglichkeit, Verständnis für das Handeln des Antagonisten über empathische Charakterzüge herzustellen, die jenseits des allgemein grundlegenden Motivs liegen. Ein sanktioniertes, egoistisches Motiv und das Schaffen von Verständnis würden sich somit nicht ausschließen.

## **6.6 Darstellung politischer Eliten**

Die letzte im Ergebnisteil untersuchte Kategorie stellt an sich gar keine Tugend einer zivilen Gesellschaft dar. Vielmehr ist sie eine Art Hilfsvehikel, von dem ausgegangen wird, dass es je nach Ausrichtung unterschiedliche Tugenden bedient, die in einen Zusammenhang mit einer zivilen Gesellschaft gebracht werden können.

Gerade im Hinblick auf die politische Öffentlichkeit ist es für die Herausbildung einer zivilen Gesellschaft wichtig, dass in ihr Bürger leben, welche sich auf mannigfaltige Art und Weise am politischen Leben und am Staatswesen beteiligen. Eine Möglichkeit, solcherlei politische Teilhabe in fiktionalen Unterhaltungsangeboten zu forcieren, liegt darin, politisch engagierte Protagonisten zu zeichnen. In einer ersten Sichtung konnten solche Darstellungen in Actionfilmen bisweilen nicht identifiziert werden. Aus diesem Grund wird im Folgenden ausschließlich die Darstellung von Politikern und des politischen Systems analysiert, die zum einen potentiell politikverdrossen wirken könnten oder – im Falle des gegenteiligen Extrems – ein zu patriotisches Bild zeichnen.

#### **6.6.1 Ambivalentes Politikbild in den 1980er Jahren**

Die 1980er Jahre stellen hierbei einen Zeitraum dar, in dem mit vier von zehn Filmen verhältnismäßig häufig mehr oder weniger starke Bezüge zur Politik oder zu politischen Vertretern hergestellt wurden. In welche Richtung die Darstellungsweisen tendieren, kann jedoch nicht ausgemacht werden. Das Bild ist geprägt von einem enorm patriotischen Streifen, einem sehr kritischen Film und zwei eher moderaten Filmen bezüglich der Darstellung politischer Eliten. Einen der über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg patriotischsten Filme stellt *Superman 2 – Allein gegen alle* dar. Der Oberbösewicht ist hierbei General Zod. Da dieser wie auch Superman vom Planeten Krypton stammt, verfügt er über schier grenzenlose Kräfte. Reguläre militärische Streitkräfte sind ihm hilflos ausgesetzt – zu sehen beispielsweise in einer Szene, in der Zod und zwei seiner Kameraden eine militärische Eingreiftruppe ausschalten (ab Std. 1,02). Anders als Superman nutzt er seine Macht jedoch ausschließlich, um die Erdbewohner zu unterwerfen. Sein Ziel ist es, Herrscher über die Welt zu werden. Um als neuer Herrscher regieren zu können, scheint es Zod aber zunächst einmal notwendig, den derzeitigen Amtsinhaber zu entmachten. Aus diesem Grund begibt er sich zum amerikanischen Präsidenten ins Weiße Haus und fordert diesen auf, sein Amt an ihn abzutreten. Obwohl der Präsident um die Stärke Zods weiß, gibt er jedoch nicht sofort klein bei. Schließlich droht Zod jedoch mit der vollständigen Zerstörung Amerikas, sollte der Präsident nicht kooperieren. Daraufhin geht der Präsident vor General Zod auf die Knie und ergibt sich mit den Worten: „Was ich jetzt tue, das tue ich nur für die Menschen dieser Welt“ (Std. 1,14). Der amerikanische Präsident handelt also keineswegs skrupellos, indem er unnötig das Leben von Menschen aufs Spiel setzt, sondern schwingt sich in seiner Niederlage als stiller Retter der Welt auf. Von ihm

geht, so steckt es zumindest in dem Zitat, der Schutz der Menschheit aus. Gleichzeitig wird er jedoch aufgrund des vorangegangenen Wortwechsels nicht als schwach dargestellt. Er ist bereit sich bis zu einem gewissen Grad zu wehren, um dann jedoch zum größtmöglichen Wohle aller zu handeln. Noch patriotischer fällt die Abschlussszene des Films aus. Nachdem Superman General Zod und dessen Schergen besiegt hat, fliegt der Protagonist mit einer riesigen Amerikaflagge in der Hand zum Weißen Haus und bringt diese auf dem Dach an (ab Std. 1,48).

Als zumindest in Ansätzen patriotisch kann auch der Film *Firefox* aus dem Jahr 1982 angesehen werden. Der Grund dafür liegt darin, dass die zentrale Handlung darauf beruht, die Weltmacht Amerika vor einem militärischen Ungleichgewicht gegenüber der Sowjetunion zu schützen. Denn die Sowjets stehen kurz vor der Serienproduktion eines hochmodernen Jagdfliegers, der dem militärischen Kampfgerät der Amerikaner weit überlegen ist. Deshalb soll dieses Flugzeug von den Sowjets entwendet und der US-Regierung übergeben werden. Durchführen soll diesen Sabotageakt der hochdekorierte Vietnamveteran Mitchell Gant, der von Clint Eastwood gespielt wird. Das Vorhaben, eine Militärbasis der Russen zu infiltrieren, um einen Militärjet zu stehlen, ist eine egoistische Handlung. Auch die Tatsache, dass bei dieser Aktion russische Wachleute oder dergleichen ihr Leben lassen könnten, macht dieses Handeln skrupellos. Weder Clint Eastwood noch einem Politiker kommen über die gesamte Filmhandlung Zweifel an der Operation auf. Die Thematisierung des Schutzes Amerikas und die Beibehaltung ihrer Weltmachtposition werden nicht nur nicht in Frage gestellt, sondern bleiben die Kerngeschichte dieses Films. Allerdings, und dies schwächt den Nationalstolz dann doch erheblich, ist Protagonist Clint Eastwood keinesfalls ein glühender Patriot. Denn der ehemalige Kampfpilot stellt sich bei der anfänglichen Unterredung mit dem Major nicht als jemand heraus, der alles für die amerikanische Regierung tun würde. Noch zu Beginn des Films zweifelt Eastwood, ob er bei der Aktion mitmachen soll. Erst als ihm ein Regierungsvertreter offeriert: „Ich bin befugt zu erwähnen, dass sich Ihr Land hier in Regierungsbesitz befindet. Es könnte nach der Operation an Sie übergehen“, willigt Eastwood mit den Worten ein: „Ich denke, Sie haben Ihren Freiwilligen gefunden“ (Std. 0,10). Problemlos hätte der Plot auch dahingehend geschrieben werden können, dass Eastwood es zwar nicht machen möchte, wenn es jedoch den USA und dem amerikanischen Volk diene, er zu solch einer Operation

bereit ist. Doch der Grund, so legt es zumindest der Film nahe, ist nicht der Vaterlandsstolz, der Eastwood zu solchen Taten hinreißen lässt, sondern schlicht das Interesse an seinem eigenen Landbesitz.

Ein eher politikritisches bis ambivalentes Bild zeichnet *Rambo 2 – Der Auftrag* (1985). Die Rahmenhandlung stellt sich, wie bereits einige Male beschrieben, so dar, dass John Rambo den Auftrag erhält, nach amerikanischen Kriegsgefangenen in einem Lager des Vietkongs zu suchen. Doch der amerikanische Kongress, so erfährt man im weiteren Verlauf des Films, ist nicht an einer Befreiungsaktion interessiert, sondern möchte seinen Bürger und den Angehörigen der vermissten Marines lediglich zusichern, dass sämtliche verschollenen Soldaten tot sind und nicht etwa menschenunwürdig gefangen gehalten werden. Die Operation Rambos ist somit eine reine Alibimission. Eine Operation, die dem Druck der Öffentlichkeit geschuldet ist. Entgegen den Erwartungen und Hoffnungen des Militärs findet Rambo allerdings überlebende Kriegsgefangenen, was dem Militär in Form des Oberbefehlshabers Marshall Murdock missfällt. John Rambo hingegen sieht sich moralisch in der Pflicht, die Soldaten umgehend zu befreien, und schlägt sich mit den Gefangenen zu einem Evakuierungspunkt durch, wo ein Hubschrauber ihn und die Häftlinge abholen soll. Als ihn der Tross unter schwerem Feindfeuer des Vietkongs erreicht, dreht der Hubschrauber jedoch ab und lässt Rambo und die Gefangenen zurück. Rambo ist außer sich vor Wut und gestikuliert wie wild mit den Armen, der Hubschrauber solle landen. Auch sein Freund und Weggefährte Colonel Trautman, welcher sich im Hubschrauber befindet, fordert die Crew zur Landung auf. Diese bedroht jedoch Trautman mit einer vorgehaltenen Waffe und macht ihm deutlich, dass sie unter keinen Umständen landen werden. Anschließend kehrt der Hubschrauber zur Basis zurück, während Rambo und die Marines vom Vietkong umstellt und gefangen genommen werden (ab Std. 0,40). Die nächste Szene des Films zeigt, wie Rambos Freund Trautman Murdock in dessen Büro aufsucht. Wutentbrannt über so viel Skrupellosigkeit wirft Trautman dem Marshall menschenverachtendes Verhalten vor. Dass der Film nicht vollends kritisch gegenüber einer politisch-militärischen Elite anzusehen ist, liegt jedoch daran, dass Murdock vom Drehbuch die Möglichkeit zur Rechtfertigung eingeräumt wird. Darin sagt er zu Trautman: „Es geht um die Nation! Was würden Sie denn tun, um die Geiseln zu retten? Lösegeld zahlen, mit dem dann Krieg gegen unsere Alliierten geführt wird?“ (Std. 0,42). Murdock ist also keinesfalls durch und durch böse und skrupellos. Letztlich, so



kommt es in diesem Absatz rüber, geht es ihm um ein übergeordnetes Wohl des amerikanischen Volkes, für das seiner Meinung nach Kollateralschäden hingenommen werden müssen. Durchsetzen kann sich diese Sichtweise jedoch nicht. Zum einen nicht in der Szene selbst, da Trautman den Ausführungen Murdocks entgegenhält: „Es sind Menschen, Männer, die für ihr Land gekämpft haben!“ – was gleichsam die Skrupellosigkeit des Colonels unterstreicht (ab Std. 0,43). Zum anderen ist es der Protagonist selbst, der am Ende des Films seine Position gegenüber der politisch-militärischen Führung explizit kritisch zum Ausdruck bringt (ab Std. 1,19). Nachdem Rambo sich aus der Gefangennahme befreit und sämtliche Häftlinge sicher zurück zur amerikanischen Basis gebracht hat, schnappt er sich ein Maschinengewehr und stürmt die Kommandozentrale Murdocks. Dort angekommen zerstört er unter Dauerfeuer die gesamte technische Ausrüstung. Anschließend sucht er Marshall Murdock in dessen Büro auf, bedroht ihn mit einem Messer und sagt, er solle die anderen Männer, welche in anderen Lagern gefangen gehalten werden, befreien. In einer letzten Szene, welche wiederum etwas patriotischere Töne anschlägt, findet eine kurze Unterredung Rambos mit Trautman statt. Dieser sagt zu seinem Schützling: „Der Krieg ist falsch gewesen. Aber dafür darfst du dein Land nicht hassen“. Woraufhin Rambo antwortet: „Hassen? Ich würde für mein Land sterben. Aber ich will, dass uns unser Land genauso liebt, wie wir es lieben“ (Std. 1,22).

Leicht kritisch ist auch die Darstellung von Politik in *Stirb Langsam* aus dem Jahr 1988. Hierin taucht das FBI als enorm skrupellos und gewaltbereit auf. Hintergrund ist, dass das Nakatomi-Gebäude in Los Angeles von Terroristen besetzt wurde, welche ein paar Dutzend Geiseln genommen haben und versuchen, den Safe der Bank zu knacken. Kurz vor Schluss des Films befehlen die Terroristen den Geiseln auf das Dach zu gehen. Mit auf dem Dach befinden sich auch einige bewaffnete Terroristen. Vor dem Gebäude haben sich neben der Polizei mittlerweile auch einige FBI-Agenten versammelt, welche die Befehlsgewalt an sich reißen. Anders als die Polizeikräfte, die eher moderat und deeskalierend vorgehen wollen, setzen die Bundespolizisten auf eine schnelle, aber gewaltsame Beendigung der Geiselnahme. Dies mündet letztendlich darin, dass die Agenten in einen Hubschrauber steigen und versuchen von der Luft aus die Terroristen auszuschalten. Kollateralschäden unter den Geiseln werden billigend in Kauf genommen: „Es werden vielleicht fünf oder zehn Geiseln sterben“, gibt der eine Bundesagent zu Wort. Woraufhin der andere antwortet: „Das wäre ja hervorragend“ (Std. 1,46). Zudem wird diese menschenverachtende Tat dadurch untermalt,

dass die FBI-Agenten während des Hubschrauberanflugs auf das Hochhausdach freudig rufen: „Ja, das ist ja wie in Saigon!“ (Std. 1,47). Letztlich werden sie jedoch in den Tod gerissen, als ihr Hubschrauber von der Explosion des Hochhausdachs erfasst wird und abstürzt (Std. 1,55).

### **6.6.2 Politikfreie Phase zwischen 1990 und 2008**

Die 1990er Jahre bis hin zum Jahr 2008 stellen sich als Zeitraum dar, in dem es relativ wenig politischen Bezug gibt. Bei lediglich zwei von dreizehn Filmen griffen die aufgestellten Kriterien. Daneben ist die Varianz der Darstellungsweise different, so dass sich keinerlei Tendenz über eine eher politikfreundliche oder kritische Darstellung ergibt. Als enorm patriotisch erweist sich hierbei *Air Force One* aus dem Jahr 1997. Man könnte an dieser Stelle nun eine schier unerschöpfliche Liste von Szenen darlegen, was diesen Film so patriotisch und politikverehrend macht. Am kürzesten lässt es sich jedoch wie folgt formulieren: Der Protagonist ist der amerikanische Präsident.

Genau umgekehrt verhält es sich in dem zwei Jahre später erschienenen Streifen *Der Staatsfeind Nr. 1*. Hier kommt amerikanischen Regierungsvertretern nicht etwa die Rolle des Protagonisten, sondern die der Antagonisten zu. Das wird gleich zu Beginn des Films deutlich, als der NSA-Direktor Thomas Reynolds, gespielt von John Voight, einen Senator umbringen lässt. Denn der Abgeordnete hätte im Parlament gegen ein Gesetz gestimmt, das der amerikanischen Regierung einen größeren rechtlichen Spielraum gewährt, die Privatsphäre seiner Bürger zu überwachen. Zu Voights Unglück hat ein unbescholtener Naturfilmer den Mord an den Senator zufällig mitgefilmt. Gelangt dieses Band an die Polizei, so weiß auch Voight, kommen er und eine Schergen dafür ins Gefängnis. Im Verlauf des Films versuchen der NSA-Direktor und sein sechs Mann starkes Team den Videomitschnitt zu besorgen und bringen auf diesem Weg eine ganze Reihe von Menschen um (ab Std. 0,03, ab Std. 1,58) oder versuchen dies zumindest (ab Std. 0,24, ab Std. 1,04).

Ganz ähnlich verhält es sich auch in *Die Bourne Verschwörung* (2004), in der der Vorsitzende eines gemeinen politischen Söldnerprogramms einen von zwei Antagonisten bildet. Was ihn zum Bösewicht macht, liegt zum einen daran, dass er an einem Mord beteiligt ist, sowie die Tatsache, dass er eben jener Leiter der Organisation ist, gegen die Jason Bourne im gesamten Film über kämpft. Dennoch sind derlei Darsteller nur Fehler in einem ansonsten gut funktionierenden Rechtsstaat, weshalb der Streifen keinesfalls als übermäßig politikkritisch zu bewerten ist. Zum einen liegt das daran,

dass den Schurken letztendlich ein rechtskräftiger Prozess gemacht wird, in dem sie sich für ihre Taten verantworten müssen (ab Std. 1,30). Zum anderen weist der Film – insbesondere mit Pamela Landy – Charaktere auf, welche aus dem Bereich der Politik stammen, die dem Protagonisten Jason Bourne hilfreich zur Seite stehen und schließlich dafür Sorge tragen, dass das Söldnerprogramm zu Fall gebracht wird.

### **6.6.3 Politikkritische Darstellungen am Ende Untersuchungszeitraums**

Die letzten Jahre des Untersuchungszeitraums sind von zwei Auffälligkeiten geprägt. Zum einen gibt es einen vergleichsweise hohen Anteil von Filmen, die einen mehr oder weniger starken politischen Bezug aufweisen. So übernehmen häufig Protagonisten wie Antagonisten die Rolle von politischen Akteuren. Gleichzeitig weisen die Filme eine klare Tendenz in der Darstellungsweise von politischen Eliten auf, welche stets als skrupellos, korrupt oder zumindest unfähig dargestellt werden.

Noch vergleichsweise moderat fällt die Kritik gegenüber der politischen Elite in *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* von 2009 aus. Das liegt daran, dass abermals nur die Bundespolizei FBI in ein schlechtes Licht gerückt wird. Ausgangspunkt für die Kritik ist ein Verhör zweier FBI-Beamten, die Indiana Jones zu Beginn des Films vorwerfen, er habe es KGB-Agenten ermöglicht, ein historisches Artefakt von einem militärischen US-Stützpunkt zu entwenden (ab Std. 0,04). Dieser Vorwurf geht auf das Anfangskapitel zurück. Indiana Jones wird darin zusammen mit seinem Freund Mac von einigen russischen KGB-Leuten entführt und zu einem amerikanischen Stützpunkt gefahren, auf dem sich eine riesige Lagerhalle befindet. Darin soll sich das eben erwähnte historische Artefakt befinden, welches die Russen stehlen möchten. Da die Russen den Gegenstand in der Fülle von Kisten, die sich in der Lagerhalle befinden, nicht selber orten können, wollen sie die Geschicke von Professor Henry Jones nutzen. Nachdem dieser die Kooperation verweigert hat, wird ihm mit dem Tod gedroht, worauf er die Kiste für die Russen aufspürt. Zusammen mit Mac plant er jedoch, die Russen im Anschluss aufzuhalten, was ihnen auch gelänge, würde sich Mac nicht als Dissident entpuppen. Hoffnungslos unterlegen bleibt Indiana Jones somit nur noch die Flucht übrig (ab Std. 0,15). Die kritische Darstellungsweise des FBI liegt nun darin, dass die Agenten Zweifel an der Tugendhaftigkeit und Ehrlichkeit des Protagonisten haben. Denn sie glauben Harrison Ford nicht, dass er Opfer dieses Überfalls, sondern ein Mittäter war. Ford weist diese Beschuldigungen vehement zurück, kann die beiden FBI-Agenten jedoch nicht überzeugen. Diese sagen gegen Ende des Gesprächs dann noch einmal: „Ihre Verbindung zu John McHale (gemeint ist Mac)

stellt Ihre gesamten Aktivitäten in Frage, inklusive der während des Krieges“. Daraufhin erwidert ein anwesender General und Freund von Indiana Jones, der sich ebenso in dem Verhörraum befindet: „Sind Sie noch ganz dicht? Wissen Sie eigentlich, wie viele Orden man diesem Teufelskerl verliehen hat?“ Woraufhin einer der FBI-Agenten antwortet: „Bestimmt eine ganze Menge. Aber vielleicht zu Unrecht“ (ab Std. 0,21). Das FBI zweifelt also nicht nur an Jones' Aufrichtigkeit in diesem Fall, sondern stellt sämtliche Heldentaten des Protagonisten vergangener Tage in Frage. Abschließend fahren die beiden Agenten dann weiter fort: „Dr. Jones, halten wir fest, dass das FBI wachsam ist, was Ihre Person betrifft – und zwar äußerst wachsam“ (Std. 0,23). Anschließend ist diese Szene beendet. Doch damit ist der Kritik am FBI noch nicht Genüge getan. In der darauf folgenden Szene sieht man, wie Indiana Jones gerade an der Universität unterrichtet, als der Dekan den Raum betritt und Jones kurz vor die Tür bittet. Dort erzählt ihm der Dekan, dass Jones bis auf weiteres von seiner Tätigkeit als Professor entbunden ist – auf Geheiß des FBI. Außer sich vor Wut über diese Entscheidung verlässt Jones das Universitätsgelände und fährt nach Hause (ab Std. 0,24). Besonders auffällig wirkt die Tatsache, dass Regierungsbeamte Jones von seinem Dienst suspendieren, im Hinblick auf den ersten Teil der Indiana-Jones-Reihe *Jäger des verlorenen Schatzes* aus dem Jahr 1981. Hier hatte der Protagonist ebenso zu Beginn des Films eine Unterredung mit zwei Männern, dieses Mal von der CIA. Anders als das FBI im Jahr 2009 war Indiana Jones hier jedoch nicht der kritisch beäugte als Verräter angeklagte Abenteurer und Dozent, sondern jemand, der von den Regierungsvertretern um Hilfe gebeten wurde. Damals sollte Indie der amerikanischen Regierung den Gefallen tun, ein historisches Artefakt zu finden – bevor dies dem Feind gelingt. Fast dreißig Jahre später wird er seitens der gleichen Regierungsvertreter für den Feind gehalten. Skrupellos oder intrigant ist dieses Verhalten der Beamten nicht. Dadurch, dass sie jedoch die Leitung des Protagonisten in Frage stellen, ihn verdächtigen und gar schädigen, weisen sie Eigenschaften eines Antagonisten auf. Abschließend sei jedoch gesagt, dass das Geplänkel zwischen Regierungsvertretern und Indiana Jones nach spätestens einer halben Stunde sein Ende nimmt und im weiteren Verlauf des Films auch nicht mehr thematisiert wird.

Als ebenso politikkritisch stellt sich der Film *Total Recall* aus dem Jahr 2012 dar. Zum einen liegt das daran, dass der Antagonist Coahaagen dem Bereich der Politik entstammt. Coahaagen ist Kanzler der britischen Föderation, die neben Australien das ein-

zige Gebiet ist, welches nach einem Chemiewaffenkrieg gegen Ende des 21. Jahrhunderts nicht zerstört wurde. In der britischen Föderation wohnen die Menschen in Wohlstand, wogegen Australien ein heruntergekommenes Moloch darstellt, wo die einfachen Arbeiter hausen. Genügend Wohnraum gibt es jedoch in beiden Regionen nicht. Die Bevölkerung wächst stetig und insbesondere die Bewohner des wohlhabenden Britanniens dürsten nach mehr Wohnraum. Aus diesem Grund plant Kanzler Cohaa-gen mit einer Armee in die Armenviertel Australiens einzumarschieren, die Bevölkerung zu vertreiben oder gar zu töten und somit neuen Platz für die Bürger auf der anderen Seite der Erde zu schaffen. Ganz ähnlich verhält es sich auch im Vorgängerkfilm von 1990. Mit dem Unterschied, dass die Einteilung hier entlang der wohlhabenden Erde und des armen und verseuchten Mars vorgenommen wird. Cohaa-gen spielt den Herrscher über die Marskolonie, welcher das ansässige Volk unterdrückt und ausbeutet. In beiden Filmen wird somit ein eher negatives Politikbild gezeichnet. Allerdings, und dies entkräftet dieses Bild erheblich, wird in beiden Filmen nicht eindeutig belegt, dass es sich bei Cohaa-gen um einen Politiker handelt. Er ist eher ein Schurke, der versucht seine Macht- und Profitinteressen durchzusetzen. Weder werden andere politische Gremien vorgestellt noch wird Cohaa-gen explizit als Politiker bezeichnet oder sein Handeln in Verbindung mit dem des politischen Feldes gebracht. Allein die Bezeichnung Kanzler und die generelle Rahmenhandlung, welche sich grob um Themen wie Armut und Kolonialisierung dreht, lassen solch einen Rückschluss zu. Darüber hinaus gibt es aber in *Total Recall* aus dem Jahr 2012 eine explizite Passage, die Cohaa-gen als Politiker entlarvt und die Politik ihrerseits als skrupellos darstellt. Folgende Szene ereignet sich im letzten Viertel des Films: Der an Amnesie leidende Protagonist Hauser, gespielt von Colin Farrell, hat es nach mehreren Versuchen endlich geschafft, in das streng geheime Lager der Rebellen zu gelangen. Zusammen mit dem Rebellenanführer Matthias will Farrell nun die Pläne Cohaa-gens vereiteln. Was Farrell jedoch nicht weiß, ist, dass er insgeheim von Cohaa-gen als Doppelagent missbraucht wurde. Denn der Kanzler kennt seinerseits ebenso wenig das Versteck des Widerstandes und hat darauf gebaut, dass ihn Hauser unwissentlich zu jenem hinführt. Nach einer kurzen Unterredung von Farrell und dem Rebellenanführer platzt sodann Cohaa-gens Armee in das Versteck und tötet sämtliche Widerstandskämpfer – Matthias eingeschlossen (ab Std. 1,18). Lediglich Farrell lässt er am Leben und erzählt ihm, dass er ihn ausgenutzt habe. Da Cohaa-gen Hauser für einen enorm gut ausgebildeten Agenten hält, of-

feriert er ihm, dass er den Protagonisten nicht töten, sondern mit Hilfe einer Gehirnmanipulation umdrehen wird, so dass Hauser zukünftig an der Seite Cohaagens kämpft. Seine kurze Rede beendet der Antagonist mit folgendem Satz: „Dann werden Sie wieder der alte Hauser sein: loyal, patriotisch, skrupellos“ (Std. 1,22). Patriotismus und Skrupellosigkeit, so wird dem Zuschauer an dieser Stelle explizit vorgetragen, sind also offenbar zwei eng miteinander verwobene Begriffe.

Als mit Abstand politikkritischster Film kann *Robin Hood* aus dem Jahr 2010 angesehen werden. Dies liegt an mehreren Dingen. Zum einen wird der herrschende Staatsapparat als enorm skrupellos, gewaltbereit und unfähig dargestellt. Anders als bei den zuvor erwähnten Filmen werden diese Darstellungen alsdann nicht nur einer kleinen Gruppe abtrünniger Regierungsvertreter zugeschrieben, sondern den obersten Herrschern selbst. Wie verkommen die Politik in dem Film erscheint, wird dem Zuschauer hierbei sogleich in der ersten Viertelstunde gezeigt. Darin ist zu sehen, wie ein von König Richard Löwenherz geführtes Kreuzfahrerheer auf dem Rückweg nach England eine französische Burg plündern möchte. Robin Longstride nimmt an diesem Überfall als einfacher Bogenschütze teil (ab Std. 0,04). Als die Dunkelheit über das Schlachtfeld hereinbricht, ziehen sich die Soldaten in ihre Unterkünfte zurück, essen und trinken. Dabei kommt es zu einem handfesten Streit zwischen Crowe und einem anderen Soldaten. Als der durch die Reihen seiner Soldaten marschierende König diesen Streit erblickt, stellt er die Streitenden zur Rede. Beeindruckt von der Tapferkeit und Ehrlichkeit, wie Crowe den Hergang schildert, fordert ihn der König in Anwesenheit vieler umstehender Soldaten auf, auch eine ehrliche Einschätzung zum Kreuzzug abzugeben: „Bist du auch ehrlich genug, deinem König die Wahrheit zu sagen? Wird Gott zufrieden sein mit meinem Kreuzzug?“. Crowe zögert zunächst kurz, antwortet dann aber mit ruhiger Stimme. „Nein, wird er nicht“. Etwas irritiert fragt der König nach, warum Crowe diese Auffassung habe. Woraufhin der Protagonist fortfährt: „Das Gemetzel in Akkon, Sire. Als wir auf euer Geheiß 2.500 muslimische Männer, Frauen und Kinder zusammentrieben, lag vor mir eine junge Frau. Ihre Hände gefesselt sah sie zu mir hoch. In ihrem Blick lag weder Angst noch Wut – nur Mitleid. Weil sie wusste, wenn wir euren Befehl erhalten und unsere Schwerter auf ihre Häupter niedergehen, in diesem Augenblick würden wir gottlos sein. Wir alle. Gottlos“ (ab Std. 0,15). Theoretisch ergäbe sich nun die Möglichkeit, dass sich Richard Löwenherz nach dieser Anklage geläutert oder einsichtig zeigt. Auch könnte er sich rechtfertigen oder Crowe in Teilen zustimmen. Nichts dergleichen geschieht. Im Gegenteil: Nach den Worten

Crowes dreht sich der König zu einem neben ihm stehenden Ritter um und sagt zu diesem im lauten Tonfall: „Seht Ihr, das sind eure Engländer: tapfer, ehrlich, aber naiv!“ (Std. 0,17). In der darauf folgenden Szene sieht man sodann, wie der Protagonist und drei weitere ihm nahestehende Waffenbrüder an Holzplanken gebunden sind. Den Oberkörper entblößt, sollen sie ausgepeitscht werden (ab Std. 0,18). Der König von England ist nicht nur ein Massenmörder, auch bestraft er den Protagonisten für dessen Aufrichtigkeit. Im weiteren Verlauf, die Burg einzunehmen, stirbt König Löwenherz jedoch. Doch der Nachfolger, Richards Sohn John, wird kaum besser als sein Vater dargestellt. Nicht nur, dass er wie in Kapitel 6.3.4 beschrieben entgegen der Abmachung mit dem Protagonisten sein Wort bricht und einen Kompromiss einseitig auflöst, wird er auch als wenig staatstragend und souverän dargestellt. Dies wird in einer Szene gezeigt, die im Tower von London spielt und in der der Sohn von Richard Löwenherz einen Konflikt mit seiner Mutter hat, da er sich tagsüber mit einem jungen Mädchen vergnügt (ab Std. 0,09). Der alte König von England ist ein Frauen- und Kindermörder, der neue ein Frauenheld. Mit klugen oder gemeinwohlorientierten politischen Entscheidungen werden beide nicht in Verbindung gebracht. Empathie wird ihnen zu keinem Zeitpunkt zuteil. Das ist das vernichtende Bild, das der Film *Robin Hood* von der herrschenden Elite zeichnet.

Besonders beeindruckend sind die Darstellungen, wenn man sie in Relation zum 1991 erschienenen Vorgängerstreifen *Robin Hood – König der Diebe* setzt. Auch hier unterliegen Teile des englischen Volkes der Terrorherrschaft des Sheriffs von Nottingham. Aber wie aus dessen Bezeichnung bereits hervorgeht, ist es zum einen nur ein Sheriff, also eine Art Interimskönig, da sich Letzterer gerade auf einem Kreuzzug befindet. Zweitens regiert er nur ein Gebiet Englands, nämlich Nottingham. Er ist mehr oder weniger ein Fehler im sonst gut funktionierenden politischen System. Wie gut dieses politische System und seine führende Elite sind, wird dem Zuschauer dann am Ende des Films ersichtlich. Nachdem der Sheriff von Nottingham geschlagen ist, wollen Robin Hood und dessen Geliebte Marian heiraten. Die Hochzeitsgemeinschaft ist bereits an einem idyllisch hergerichteten Platz im Freien eingetroffen und der Pfarrer steht kurz davor, mit seiner Zeremonie zu beginnen. Doch kurz bevor er das Brautpaar vermählen kann, kommt auf einem Schimmel Sean Connery herangeritten – Richard Löwenherz, der König von England. Ehrfürchtig und freudig von den anwesenden Hochzeitsgästen empfangen, bietet er an, als Trauzeuge für das Paar zu fungieren. Diese willigen ein und heiraten schließlich mit dem Segen des Königs (ab Std. 2,12).

Ein weiterer äußerst politikkritischer Film ist *Marvel's The Avengers* aus dem Jahr 2012. Zur Vorgeschichte: Die Erde steht vor einer außerirdischen Invasion. Über dem New Yorker Stadtteil Manhattan hat sich eine Art Wurmloch geöffnet, über das unzählige Alien-Kreaturen aus einer anderen Welt auf die Erde hinabströmen. Ob Soldaten, Panzer und Flugzeuge ausreichen werden, um die Welt vor der außerirdischen Macht zu schützen, ist ungewiss. Zumindest in den Augen von Direktor Fury, gespielt von Samuel Jackson. Fury ist Leiter einer streng geheimen Institution namens S.H.I.E.L.D., die es sich zum Ziel gesetzt hat, sämtliche übernatürlichen Kräfte zu untersuchen und zu erforschen. Da Fury der Auffassung ist, dass konventionelle Mittel nicht ausreichen, um der Invasion Herr zu werden, plant er den Bösewichten ein Bündnis von Superhelden, die Avengers, entgegenzustellen. Den Protagonisten stehen zum einen die außerirdischen Invasionskräfte, zum anderen jedoch auch eine kleine Gruppe irdischer, hochrangiger Politiker gegenüber, welche im Film wahlweise als Senat oder Sicherheitsrat bezeichnet werden. Denn Direktor Fury entscheidet nicht allein darüber, was wie getan werden muss, sondern er ist als eine Art General stets dem höhergestellten Senat unterworfen. Wer dieser Senat genau ist und wie weit seine politische Macht reicht, wird nicht klar. Es gibt indes nur zwei Möglichkeiten: Entweder er bildet die politische Führung Amerikas, oder, was wahrscheinlicher ist, er stellt eine Art Weltregierung dar. Besonders kritisch ist zunächst einmal nicht die Mächtigkeit dieser Politiker oder die bloße Anordnung der Hierarchie oder Befehlskette. Kritisch sind zum einen die Entscheidungen und Ansichten des Senats. Noch eher zurückhaltend negativ wird der Senat in einer ersten Unterredung mit Fury dargestellt, der die Politiker darum bittet, die Avengers die Verteidigung New Yorks übernehmen zu lassen. „Sie wollen das Schicksal der Menschheit einer Hand voll Freaks überlassen?“, kommentiert der vorsitzende Senator den Vorschlag Furys und diffamiert somit die Protagonisten des Films (Std. 0,18). Direktor Fury kann sich nach einem kurzen Wortgefecht allerdings durchsetzen und beauftragt die Avengers mit dem Schutz der Erde. Äußerst negativ ist auch die visuelle Darstellung des Senats. Zunächst treten die vier Senatoren nicht als reale, physische Personen auf. In den drei Szenen des Films, in denen es eine Unterredung von Fury und dem Senat gibt, werden sie stets auf einem Monitor dazugeschaltet. Man könnte an dieser Stelle hineininterpretieren, dass dies die Unnahbarkeit von Politik darstellt. Die Senatoren sind nicht greifbar, sondern stets nur virtuelle Kreaturen, denen es offenbar nicht einmal in einem Krisenfall wie dem drohenden Untergang der Welt wichtig genug erscheint, sich ein Bild von der Lage vor Ort zu machen. Aber



dies ist womöglich zu spekulativ. Ganz augenscheinlich – und zwar im besten Sinne des Wortes – ist die visuelle Darstellung eben jener Politiker. Denn bei der Videokonferenz sind die Senatoren fast vollständig in Dunkelheit gehüllt. Der Hintergrund ist vollkommen schwarz. Die Personen, welche sich davor befinden, sind nur minimal ausgeleuchtet, so dass man nicht einmal ihre Gesichter erkennen kann. An den Stellen, wo das Licht nicht die Konturen der Körper und Köpfe umreißt, sieht der Zuschauer nur Schwarz oder das dunkle Grau der Schatten. Nicht das helle, erhabene Licht geht von den Senatoren aus, sondern das Zwielficht der Dunkelheit. Nicht einmal der als skrupelloser Kinder- und Frauenmörder bezeichnete Richard Löwenherz wurde visuell so infam dargestellt.<sup>77</sup> Dem Verdacht der Skrupellosigkeit, den die visuelle Darstellung im Film nahelegt, wird dann auch auf der Handlungsebene im weiteren Verlauf des Films Ausdruck verliehen. Dabei geht es um nichts Geringeres als die Anordnung des Senats, einen atomaren Schlag auf Manhattan auszuführen. Als das Superheldenbündnis gegen Ende des Films gerade dabei ist, die außerirdische Invasion abzuwehren, springt die Szene abermals in eine bereits stattfindende Videokonferenz zwischen Direktor Fury und den Senatoren. Darin heißt es seitens eines Senators: „Direktor Fury, der Sicherheitsrat hat eine Entscheidung getroffen“. Woraufhin Fury antwortet: „Ich nehme zur Kenntnis, dass der Rat eine Entscheidung getroffen hat. Aber da die Entscheidung hirnverbrannt ist, habe ich mich entschieden, sie zu ignorieren. Wir sprechen hier von der Insel Manhattan, Senator. So lange mein Team nicht gescheitert ist, werde ich keinen nuklearen Angriff auf unsere Zivilbevölkerung anordnen“. Der Senator: „Wenn wir sie (gemeint sind die außerirdischen Angreifer) entkommen lassen, verlieren wir alles“. Dem entgegnet Fury: „Wenn ich diesen Befehl gebe, haben wir das schon“ (ab Std. 1,54). Anschließend beendet Fury das Gespräch. Kurze Zeit später sieht man, dass sich die Senatoren über die Empfehlung Furys hinwegsetzen und einen Jagdbomber von einem Flugzeugträger starten lassen. Fury versucht, den Start noch zu verhindern, was ihm jedoch nicht gelingt (ab Std. 1,58). In der Luft angekommen, sieht man, wie der Pilot eine Atomrakete auf Manhattan abfeuert, wo immer noch die

---

<sup>77</sup> Ohne, dass der Film in dieser Arbeit untersucht wurde, sei angemerkt, dass die düstere Darstellung der Senatoren eine frappierende Ähnlichkeit zur Darstellung des „Imperators“ aus *Star Wars* aufweist. Auch hier sah man den Imperator stets in einer dunklen Umgebung. Seinen Kopf bedeckte eine große, schwarze Kapuze, aus der sein Gesicht nur schemenhaft herausblitzte.

Kämpfe toben. Gleichzeitig wird die Notwendigkeit dieser Maßnahme sofort dramaturgisch dadurch negiert, dass die Avengers es mit vereinten Kräften schaffen, das Wurmloch zu schließen und somit die Invasion zu stoppen (ab Std. 2,02). Schließlich ist es Iron Man, welcher dann in letzter Sekunde den Einschlag der Atomrakete auf Manhattan abwenden kann. Szenen der Einsicht oder Entschuldigung des Senats, einen Atomanschlag auf Manhattan befohlen zu haben, bleiben aus. Damit jedoch noch nicht genug der Kritik an der politischen Führung. Nachdem die Avengers die Erde gerettet haben, werden verschiedene Fernseh Nachrichtenschnipsel eingeblendet. Die Menschen darin – meist sind es einfache Bürger, aber auch Polizisten – bedanken sich bei den Avengers und würdigen deren glorreichen Einsatz – bis auf eine Person. Denn im vorletzten Beitrag ist ein Politiker zu sehen, wie er vor eine Reihe von Journalisten tritt und sagt: „Diese sogenannten Helden sollten für sämtliche Schäden zur Rechenschaft gezogen werden“, schließlich liege, so der Politiker, Manhattan in Schutt und Asche. Danach wird aber sofort eine Frau eingeblendet, die in einem anderen, einem letzten Nachrichtenschnipsel den Politiker widerlegt und angibt: „Captain Amerika hat mir das Leben gerettet. Wo immer er gerade ist und wo immer die anderen gerade sind, ich möchte einfach nur danke sagen“ (ab Std. 2,05). Die politische Führung, so die Darstellung des, ist somit nicht nur skrupellos und gewaltbereit, sondern auch noch undankbar.

#### **6.6.4 Zwischenfazit**

Es lässt sich konstatieren, dass politische Vertreter oder Symbole über alle Untersuchungsjahre hinweg Einzug in das Actiongenre halten. Unabhängig von der Ausprägung kann zunächst festgehalten werden, dass es in den 1980er Jahren eine höhere Konzentration an Filmen gab, die politische Darstellungen mit aufgegriffen haben. Vor allem aber in den letzten fünf Jahren des Untersuchungszeitraums kam es zu einem drastischen Anstieg von Filmen, in denen es implizite wie explizite Verlinkungen zur Politik gab. Im Zeitraum dazwischen wurden politische Akteure oder Institutionen vergleichsweise wenig thematisiert. Eine klare Tendenz, welches Bild von Politik die Filmindustrie entwirft, ist zumindest für die ersten zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre nicht auszumachen. Vielmehr halten sich besonders politikfreundliche und politikkritische Darstellungen die Waage. Wobei die kritischen Darstellungen – man denke an *Rambo 2 – Der Auftrag* (1985), *Stirb Langsam* (1988) oder *Der Staatsfeind Nr. 1* (1998) – nie die oberste Ebene der Politik angreifen. Denn nicht etwa der Präsident oder der amerikanische Senat werden hier negativ dargestellt, sondern es sind zumeist

Organe oder Vertreter, die nicht zu den politischen Kerninstitutionen gehören. Vom skrupel- wie rücksichtslosen Vorgehen eines amerikanischen Generals, von ein paar FBI-Agenten oder Teilen der NSA kann schließlich noch nicht auf die Konstitution des gesamten politischen Systems geschlossen werden. Eine überschwänglich politikglorifizierende Darstellung gibt es auf der anderen Seite innerhalb dieses Zeitraums indes auch nicht. Zwar gibt es mit *Air Force One*, *Superman 2 – Allein gegen alle* oder in Ansätzen *Robin Hood – König der Diebe* Filme, in denen politische Eliten besonders verehrt werden, jedoch ist über einen Zeitraum von über zwanzig Jahren keine eindeutige Konzentration auszumachen. Eine Konzentration kann man hingegen in den letzten fünf Jahren des Untersuchungszeitraums erkennen. Denn einige der darin untersuchten Filme weisen zumindest in der Tendenz eine mehr oder weniger starke politikkritische Darstellung auf. Auffällig sind zwei Dinge: Zum einen werden die politischen Vertreter als besonders skrupellos, gewaltbereit wie rücksichtslos dargestellt. Zum anderen – und dies ist eine bis dato ganz neue Dimension innerhalb der untersuchten Action-Blockbuster – sitzen diese politischen Vertreter teilweise in den höchsten Ämtern. Akteure, welche gegenteilige Darstellungen transportieren, gibt es zuweilen nicht. Hollywood entwirft somit in den letzten Jahren ein Bild von Politik, das geradezu prädestiniert dafür ist, Politikverdruss beim Zuschauer zu schüren.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Für wie schädlich selbst die amerikanischen Politiker diese Darstellungsweisen erachten, soll an dieser Stelle einmal kurz dargelegt werden: Das Pentagon betreibt seit mehreren Jahren eine Abteilung, welche darauf ausgelegt ist, mit der Filmwirtschaft zu kooperieren: Das Pentagon stellt auf Anfrage originales, militärisches Gerät ps bereit. Im Gegenzug erhofft sich das Pentagon Zulauf von Soldaten zur Armee. Dieser Deal besteht unter anderem auch mit der Firma, welche die Marvel-Filme produziert. Nach dem Erscheinen des Films *Marvel's The Avengers* hat das Pentagon die Zusammenarbeit mit Marvel bis auf weiteres aufgehoben (vgl. Horn, 2012).

## **7 Fazit und Ausblick**

Ziel dieser Arbeit war es, Actionfilme im Hinblick auf die Darstellung von Tugenden und Werten einer zivilen Gesellschaft zu untersuchen. Mit dieser Forschungsanlage gingen sodann gleich zwei Neuerungen innerhalb der Kommunikationswissenschaft einher. Zum einen wurde mit der zivilen Gesellschaft ein normatives Paradigma gewählt, dessen Tugenden und Werte ihren Ausdruck vornehmlich innerhalb zwischenmenschlicher Interaktionen wiederfinden. Zum anderen wurde mit Actionfilmen ein Untersuchungsgegenstand aus dem fiktionalen Unterhaltungsangebot ausgewählt, welchem man in der (politischen) Kommunikationswissenschaft weitestgehend versäumt hat sich zuzuwenden (vgl. Nieland, 2002, S. 500). Denn im Rahmen der bisherigen Forschung zog man bislang normative Ansätze heran, welche sich auf die politischen Dimensionen von Gesellschaften stützen. Folglich waren vor allem Nachrichten Untersuchungsgegenstand der Forschung, stellen sie doch die naheliegendste Quelle dar, politische Geschehnisse und Darstellungen aufzubereiten und zu verbreiten. Am häufigsten auf Medieninhalte angewandt wurde dabei das liberal-repräsentative Paradigma. Dieses fordert von den Journalisten eine umfangreiche politische Berichterstattung bei gleichzeitiger sachlicher wie formaler Nüchternheit (vgl. z.B. Ferree et al., 2002; Gerhards, 1997). Nachrichten dienen darin vor allem als Entscheidungshilfe für den Bürger, dezidierte Informationen über die politischen Interessenlager und Parteien zu gewinnen, um bei einer politischen Wahl nach seinen eigenen, persönlichen Interessen wählen zu können. In einer Reihe von Studien konnte dabei festgestellt werden, dass die Presse immer seltener informativ wie nüchtern berichtet, weshalb Anhänger dieses Paradigmas dem Journalismus eine zunehmende Boulevardisierung vorwerfen (vgl. z.B. Patterson, 2000; Donsbach & Büttner, 2005; Daschmann, 2009).

Daneben rückte vor allem in den letzten zehn Jahren ein weiterer Ansatz in den Fokus von Medien- und Kommunikationswissenschaftlern, welcher als republikanisch-partizipativer Ansatz bezeichnet wird. Mit dem theoretischen Grundsatz, dass sich das gesellschaftliche und politische Gemeinwohl nicht nur in Wahlen ausdrückt, sondern stabiler und gesünder ist, wenn sich eine Vielzahl von Bürgern am politischen Gemeinwesen beteiligen, verschiebt sich sodann auch die Sichtweise der Bewertung von Medieninhalten (vgl. Friedrich & Jandura, 2012; Schicha, 1999). Diese sollen im Sinne einer Inklusion das Interesse der Bürger am Politischen stimulieren und sie zur

Partizipation am politischen Leben anhalten. Durch diese sogenannte Inklusion verschieben sich somit nicht nur Form und Inhalte von Nachrichten, sondern sie eröffnet auch die Möglichkeit, fiktionale Inhalte in den Bewertungsapparat gesellschaftsdienlicher Medieninhalte aufzunehmen (vgl. z.B. Dörner, 2001; Klaus, 2008). Zuletzt ist noch das deliberativ-diskursive Paradigma zu nennen. Im Gegensatz zu den anderen beiden fußt es jedoch nicht auf einer konkreten politischen Theorie und ist demnach nicht darauf ausgelegt, Herrschaftsformen zu konstituieren. Vielmehr wird hierin ein Vorschlag zu einem Aushandlungsprozess dargeboten, wie er sich im Streit um gesellschaftliche Themen erstrecken kann, und durch rationale, vielfältige und kompromissbereite Ergebnisse eine möglichst große Legitimation der getroffenen Entscheidung herbeiführt (vgl. Habermas, 1982). Angewandt auf Medieninhalte impliziert dies vor allem eine vielfältige, ausgewogene Berichterstattung sowohl auf der Mikro- als auch der Makroebene (vgl. z.B. Bohman, 2007).

Es zeigte sich, dass es nicht die richtigen oder falschen Medieninhalte gibt, sondern ihre Bewertung stark davon abhängt, vor welchem normativen Hintergrund man sie betrachtet. Gemein haben alle drei Konzepte, dass sie vorrangig auf die Bewertung politischer Dimensionen abstellen. Was nicht nur legitim, sondern auch nur allzu nachvollziehbar ist, hat doch die politische Ordnung einen maßgeblichen Einfluss auf die Verfasstheit einer Gesellschaft. Mit dem Heranziehen der zivilen Gesellschaft als normative Grundlage ergab sich die Möglichkeit, Mediengattungen und Medieninhalte zu untersuchen, die abseits des Spektrums politischer Informiertheit und politischen Engagements stehen. Denn die zivile Gesellschaft definiert ein gesundes Gesellschaftsgefüge zwar auch über die politische Dimension (vgl. vor allem Barber, 1994). Jedoch beschreibt dieser Ansatz darüber hinaus auch eine ganze Reihe von Tugenden und Werten zwischenmenschlichen Zusammenlebens, die sich entweder nur indirekt auf politische Entscheidungs- und Herrschaftsbildungen auswirken können oder aber gänzlich außerhalb einer politischen Sphäre angesiedelt sind. Durch den Wechsel von einer Informationsperspektive hin zu einer Interaktionsperspektive der Bürger ist es somit möglich, all jene Bereiche zu untersuchen, in denen zwischenmenschliches Handeln dargestellt wird. Fiktionale Medieninhalte, insbesondere Actionfilme, bilden hierbei einen besonders geeigneten Untersuchungsgegenstand, spannen solche Genres ihre Geschichten doch hauptsächlich über die Auseinandersetzung von Personen und das Lösen verschiedenster Konfliktlagen innerhalb zwischenmenschlicher Beziehungen auf.

Doch wie soll sich das Handeln der Bürger in solch einer Gesellschaftsordnung nun darstellen? Im Kern wurde mit der zivilen Gesellschaft auf ein Paradigma zurückgegriffen, welches im starken Gegensatz zu einem radikalen Liberalismus steht. Das Handeln der Menschen in einer zivilen Gesellschaft ist demnach nicht auf das höchst private, eigene Wohl ausgelegt. Vielmehr formt sich darin das Menschenbild eines gemeinschaftlich denkenden, kooperierenden, uneigennütigen Bürgers. Tugenden wie Rücksichtnahme, Solidarität, Vertrauen, Kooperation, Gnade, Uneigennützigkeit, Verständnis und die gewaltfreie Austragung von Konflikten sind diesem Paradigma inhärent (vgl. z.B. Barber, 1994; Putnam, 1995a; Etzioni, 1996b; Walzer, 1996; Weidenfeld, 1996). Im Hinblick auf die Übertragung dieser Tugenden und Werte wurde daher ein recht pragmatischer Weg gewählt, indem jene Werte auf die Handlungen und Artikulationen der Darsteller innerhalb eines Films angewandt wurden. Indem der Protagonist beispielsweise uneigennützig oder rücksichtsvoll handelt, liefert er dem Zuschauer die Schablone für eine potentiell nachahmenswerte Handlung (vgl. z.B. Bandura, 1979, 1994; Grimm, 1999; Dörner 2001). Ob, wie oder wie stark diese letztendlich wirken, ist – wie bei allen Inhaltsanalysen – zunächst einmal nicht erfassbar. Um was es geht, ist der Aufriss möglicher Botschaften, welche dem Publikum nähergebracht werden. Film- und Fernsehtexte, so Lothar Mikos, „können also nur Angebote machen und mögliche Lesarten identifizieren, über die sie die Aktivitäten der Zuschauer vorkonstruieren“ (2008, S. 35). Im Sinne einer zivilen Gesellschaft wäre es im Bezug auf diese erste Ebene einer inhaltlichen Bestandsaufnahme somit wünschenswert, wenn sich die Geschichten innerhalb dieser fiktionalen Angebote so darstellen, dass sie die erwähnten Tugenden zum Ausdruck bringen und damit potentiell die Chance bieten, die Zuschauer gemäß diesem Gesellschaftsbild zu schulen. Sollten Medieninhalte hingegen Darstellungen und Botschaften transportieren, welche diesen Tugenden diametral entgegengesetzt sind – beispielsweise Rache oder Eigennützigkeit – würde dies die Formung einer zivilen Gesellschaft konterkarieren.

Forschung, welche sich des Bereichs der Tugenden annimmt und diese anhand von konkreten Fallbeispielen untersucht, gibt es eher nur vereinzelt. So konnten Studien darlegen, dass Filme uneigennützige Handlungen, Rachegelüste oder den Gemein Sinn ihrer Protagonisten thematisieren (vgl. z.B. Dörner, 2000; Shaw, 2012; Teays, 2012; Ziemann, 2014). Jedoch mangelt es diesen Arbeiten an zwei Dingen: Zum einen sind diese Analysen gar nicht oder nur unzureichend theoretisch verankert, was die Einord-

nung in komplexere theoretische Konzepte und deren Reflexion verhindert. Die Aussagekraft der Studien verbleibt somit lediglich auf der Ebene der Ergebnisse. Zweitens, und dieser Mangel wiegt ungleich schwerer, ist die Nachvollziehbarkeit und die Tragweite der Ergebnisse eingeschränkt. Im Hinblick auf die Nachvollziehbarkeit liegt dies zuweilen daran, dass die Filmanalysen meist nicht auf einem Kategoriensystem aufbauen. Es bleibt weitestgehend offen, nach welchen festgelegten Kriterien und Merkmalen die Filme untersucht wurden, was die Darstellung der Ergebnisse nicht intersubjektiv nachvollziehbar erscheinen lässt. Zu ihrer Tragweite, und dies ist ebenso weniger als Kritik, sondern vielmehr als Lücke im Forschungsstand zu sehen, ist zu sagen, dass es sich bei den Studien lediglich um die schlaglichtartige Analyse von Fallbeispielen handelt. Damit eignen sie sich jedoch nicht, um generelle Tendenzen oder Entwicklungen im Zeitverlauf darzustellen. Zumindest im Hinblick auf die Verbreitung und Darstellung politischer Informationen im Rahmen von Boulevardisierungsstudien ist die Kommunikationswissenschaft empirisch betrachtet an dieser Stelle deutlich weiter. So werden hier zuweilen systematisch Stichproben von beispielsweise Zeitungsausgaben im Längsschnitt gezogen, was die Aussagekraft der Ergebnisse erhöht und die Bewertung von Entwicklungen überhaupt erst zulässt.

Um dem empirischen Standard der Kommunikationswissenschaft Rechnung zu tragen, eine breitere Einordnung der Ergebnisse zu ermöglichen und auch den Untersuchungsgegenstand Film methodisch angemessen zu analysieren, wurde sich letztlich dazu entschlossen, die Filme mittels einer qualitativen Inhaltsanalyse im Längsschnitt zu untersuchen. Konkret wurden aus den Jahren 1980 bis 2013 insgesamt 32 Filme inhaltsanalytisch untersucht. Die Auswahl der Actionfilme gründete auf der Ziehung einer systematischen Stichprobe, welche als Ziel hatte, nur die großen Hollywoodblockbuster aus einer Grundgesamtheit von mehreren hundert Filmen zu ziehen. So konnte die Vergleichbarkeit der Filme untereinander und vor allem im Längsschnitt ansatzweise sichergestellt werden. Im Anschluss daran wurden sowohl induktiv als auch deduktiv Kategorien entsprechend den Tugenden bzw. ihren gegenteiligen Pendanten aufgestellt. Nach folgenden sechs Kategorien wurden die Filme anschließend analysiert:

*Passive Gewaltanwendung vs. aktive Gewaltanwendung:*

Die erste Kategorie hatte zum Gegenstand, der Forderung einer zivilen Gesellschaft nach generellem Gewaltverzicht und dem gewaltfreien Lösen von Konflikten Aus-

druck zu verleihen. Hierbei wurde vornehmlich darin unterschieden, ob der Protagonist von sich aus selbst Gewalt gegen andere ausübt oder er lediglich aus Notwehr oder Selbstverteidigung handelt.

*Gemeinsinn, Kooperation und Vertrauen vs. alleiniges Handeln und Misstrauen:*

Die zweite Kategorie griff vor allem die Dimension des Putnam'schen Sozialkapitals innerhalb einer zivilen Gesellschaft auf und hatte zum Ziel, die Filme dahingehend zu untersuchen, ob sie den Protagonisten als einen kooperierenden, vertrauensvollen Menschen zeigen oder ob dieser von Misstrauen geprägt ist und Probleme vornehmlich allein löst.

*Verständnis, Verständigung und Kompromissbildung:*

Hier wurden die Darstellungsweise und der Umgang mit dem Antagonisten thematisiert und wurde analysiert, inwieweit der Film Verständnis für dessen Handeln entgegenbringt. Gleichzeitig wurde darauf geachtet, dass der Antagonist wiederum nicht zu viel Empathie erhält, was seine Taten legitimieren würde. Ferner wurde die Bereitschaft zur Bildung eines Kompromisses bzw. dessen Brechen untersucht.

*Rücksichtnahme und Gnade vs. Rache und Vergeltung:*

In eine ganz ähnliche Richtung stießen sodann auch die Kategorien, welche danach fragten, ob der Protagonist im Moment des Triumphs über den Antagonisten eher Gnade und Rücksicht walten lässt, ihn also nicht unangemessen stark sanktioniert, oder ob der Protagonist in seinem Handeln danach trachtet, Rache und Vergeltung am Antagonisten zu üben.

*(Gewalthaltige) Uneigennützige Hilfeleistungen vs. eigennütziges Handeln:*

Ferner wurde untersucht, ob die Protagonisten des Films uneigennützig Hilfe leisten, das heißt bis zu einem gewissen Grad Sanktionen auf sich nehmen, um andere zu unterstützen. Wichtig war, und dies war insbesondere ein Sonderfall, der bei Actionfilmen vorgekommen ist, dass die Hilfeleistung mit der Anwendung von Gewalt oder der Schädigung eines Dritten einhergehen durfte, um die Maxime der Gewaltfreiheit ziviler Gesellschaften nicht zu gefährden. Darüber hinaus wurde dann als Pendant der Uneigennützigkeit auch untersucht, ob die Protagonisten Handlungen vollziehen, die darauf abzielen, sich vornehmlich (auf Kosten anderer) zu bereichern.



*Politikverdrossene Darstellungen vs. politischer Patriotismus:*

Mit der letzten Kategorie wurde versucht, der politischen Dimension der zivilen Gesellschaft Rechnung zu tragen. In Ermangelung konkreter Szenen, welche das von der zivilen Gesellschaft eingeforderte politische Engagement direkt darstellen, wurde diese Tugend auf indirektem Weg über die Darstellung von Politikern oder politischen Institutionen beleuchtet. Hierbei wurde darauf geachtet, ob in den untersuchten Filmen eher Darstellungen zu finden sind, die potentiell zu Politikverdruss führen oder auf der anderen Seite eine zu patriotische Sicht einnehmen.

*Daraus ergab sich schließlich folgende Forschungsfrage für die Arbeit:*

Werden in Actionfilmen zivilgesellschaftliche oder antizivilgesellschaftliche Tugenden und Werte vermittelt und gibt es dabei Änderungen im zeitlichen Verlauf?

Mit Blick auf die Ergebnisse lässt sich zunächst konstatieren, dass die Analyse der 32 Filme recht eindeutige Tendenzen hervorbrachte. Es ergibt sich also keinesfalls das Bild, wonach sich die analysierten Tugenden und Werte über die 33 Untersuchungsjahre eher gleichmäßig oder gar willkürlich verteilen, sondern es sind klare Muster im Zeitverlauf zu erkennen. Insgesamt ist dabei im Sinne der zivilen Gesellschaft über die Jahre hinweg ein recht positiver Trend auszumachen, wenngleich dies nicht für alle untersuchten Tugenden gilt und es ebenso zu Stagnationen, gegenläufigen Trends oder gar widersprüchlichen Entwicklungen innerhalb einer Tugendgruppe gekommen ist.

Eine im Sinne der zivilen Gesellschaft positive Entwicklung zeichnet sich insbesondere beim Sozialkapital, genauer dem gemeinschaftlichen Vorgehen ab. Seit Beginn des Erhebungszeitraums im Jahr 1980 kann ein stetiger Anstieg beobachtet werden, wonach die Protagonisten in den jeweiligen Filmen immer häufiger Probleme gemeinsam angehen und miteinander kooperieren. Präsentierte Hollywood vor allem in den ersten zehn bis fünfzehn Jahren seinem Publikum noch recht häufig den einsamen Wolf, dem keine Aufgabe zu schwer ist und der alle Probleme allein zu lösen im Stande ist, kämpfen die Protagonisten spätestens ab dem Jahr 2005 Seite an Seite. Partner, die an der Seite des Protagonisten mitwirken, sind weniger lästiges Beiwerk, die lediglich die Dramaturgie oder Spannung des Films vorantreiben, sondern erweisen sich als unabdingbar, gar notwendig, wenn es um die erfolgreiche Lösung eines

Problems geht. Was wie zu tun ist, bestimmt jedoch meist der Hauptcharakter selbst. Zumindest in Filmen, in denen sich die Handlung nicht bereits zuvor um ein festdefiniertes Team wie in *Marvel's The Avengers* dreht, legt der Held die grobe Marschrichtung fest. Dennoch erreicht die Darstellung von gemeinschaftlichem, kooperativem Handeln mit dem Ende des Untersuchungszeitraums nicht nur seinen vorläufigen Höhepunkt, auch darüber hinaus bleibt nicht viel Spielraum, Filme hinsichtlich dieser Tugenden noch deutlich auszubauen. Nahezu widersprüchlich präsentiert sich hingegen die Darstellung des Vertrauens. Denn Misstrauen und Verrat sind narrative Elemente, die sich bis zum Ende des Erhebungszeitraums nicht merklich abbauen. Zwar sind weder die Streifen der 1980er Jahre noch die der 2010er Jahre mit solcherlei Darstellungen durchzogen, dennoch korrespondiert diese Entwicklung keinesfalls mit dem positiven Verlauf der Kooperation. Vertrauen war bei Putnam (2001) definiert als Gleitmittel des Sozialkapitals. Überall dort, wo Menschen zusammenarbeiten, so Putnam, ist gegenseitiges Vertrauen notwendig, ohne das keine Kooperation gibt. Was in der theoretischen Grundlegung also noch als Zusammenschluss erscheint, wird in den Actionfilmen zuweilen aufgesplittet. Für den Zuschauer kann sich dadurch ein ambivalentes Bild ergeben. Erfährt er auf der einen Seite, wie nützlich gemeinschaftliches Vorgehen ist, wird sein Bild durch Darstellungen von Misstrauen und Betrug womöglich konterkariert. Dennoch führt dies in Summe nicht dazu, dass das positive Bild von kooperierenden Protagonisten generell getrübt wird. Die Gründe dafür sind recht einfach: Zum einen stehen gerade in den letzten Jahren nur recht wenige Filme, in denen Misstrauen oder ein Vertrauensbruch Gegenstand der Handlung ist, einer Vielzahl von Filmen gegenüber, welche die Stärke von Kooperationen darstellen. Auch gibt es mit *The Dark Knight Rises* (2012) sogar ein Beispiel, in dem die vertrauensvolle Haltung des Protagonisten gegen einen bis dahin eher ambivalenten Charakter zu einer fruchtbaren Kooperation führt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang jedoch auch, dass der Vertrauensbruch in keinem Film einen irreparablen Schaden darstellt. Es sind mehr oder weniger starke Rückschläge, welche die Protagonisten erfahren müssen, aber in keinem Fall wird dadurch die Lösung des allgemeinen, den Film tragenden Konflikts verhindert. Wogegen kooperatives Vorgehen auf der anderen Seite in den Filmen der letzten zehn Untersuchungsjahre das Lösen des Konflikts überhaupt erst ermöglicht.

Ein ähnlicher Trend zeichnet sich über die Untersuchungsjahre auch im Hinblick auf die Untersuchungsdimensionen der aktiven und passiven Gewalt und der damit verbundenen Tugend des Gewaltverzichts ab. Wie beim Sozialkapital stellen die 1980er

Jahre bis zu den Anfängen der 1990er Jahre einen Tiefpunkt dieser Tugend dar – von wo aus sich dann eine fortwährend positive Entwicklung einstellt. Doch selbst in den ersten Jahren des Untersuchungszeitraums dient die Anwendung von Gewalt seitens der Protagonisten nie der eigenen Bereicherung oder der willkürlichen Schädigung Dritter. Die Hauptfiguren sind in keinem der 32 gezeigten Filme Urheber einer Konfliktlage. Vielmehr befinden sie sich häufig in einer Position der Selbstverteidigung oder wollten einen erlittenen Schaden durch Gewalt bekämpfen. Allerdings, und solcherlei Darstellungen können insbesondere in den ersten fünfzehn Jahre beobachtet werden, weisen die Protagonisten innerhalb eines übergeordneten Handlungsstrangs der Selbstverteidigung oder Pflichterfüllung häufig die Bereitschaft auf, Konflikte in einzelnen Szenen präventiv durch die Anwendung aktiver Gewalt zu lösen. Dieses Bild ändert sich jedoch zunehmend. Nach einer rund zehn bis fünfzehn Jahre dauernden Übergangsphase (zwischen Mitte der 1990er Jahre und den Anfängen des neuen Jahrtausends) sind Gewaltdarstellungen der Protagonisten vor allem gegen Ende des Untersuchungszeitraums vornehmlich passiver Natur. Der Protagonist reagiert, anstatt zu agieren, wenngleich es vereinzelte Szenen gibt, in denen der Protagonist selbst in der Rolle der Selbstverteidigung als erster aktiv zur Waffe greift und seinen Häscher ausschaltet. Weitestgehend parallel dazu verläuft auch die Entwicklung der gewaltverherrlichenden One-Liner. Gab es in den 1980er Jahren noch eine ganze Reihe von Filmen, in denen der Protagonist die gewaltgeladene Lösung eines Konflikts mit einem passenden Spruch quittierte, gehen solche Zitate im Laufe der Zeit stetig zurück, ohne vollständig zu entfallen. Somit bleibt auch im Hinblick auf die Tugend der gewaltfreien Konfliktlösung in den hier untersuchten Actionfilmen über die Jahre hinweg ein weitestgehend positives Bild zu verzeichnen. Dennoch sind insbesondere diese Ergebnisse stark in Relation mit dem Genre des Actionfilms zu sehen. Denn ob nun aktive oder passive Gewalt seitens des Protagonisten ausgeht, stets wird in allen Filmen die Konfliktlage eben durch die Anwendung von Gewalt gelöst. Selbst Filme, welche in den letzten fünf Jahren des Untersuchungszeitraums produziert wurden und stark passive Tendenzen aufweisen, stellen zwar innerhalb des Genres eine im Sinne der zivilen Gesellschaft erfreuliche Entwicklung dar. Dennoch bieten sie gerade im Vergleich zu anderen Genres immer noch Gewalt als Lösung an. Actionfilmen selbst das Recht auf passive Darstellungsweisen von Gewalt abzusprechen, kommt jedoch der Ablehnung eines ganzen Genres gleich. Weitestgehend positiv stellt sich auch die Tugend der uneigennützigen Hilfeleistung dar. Über den gesamten Zeitraum positiv anzumerken ist

zunächst, dass keiner der Protagonisten in den Filmen jemals direkt und offenkundig eigennützig gehandelt hat (klammert man an dieser Stelle einmal die Anwendung von Rache als persönliche, psychische Befriedigung aus). Diebstahl, Raub oder anderweitige Bereicherungen auf Kosten anderer sind zu keinem Zeitpunkt Handlungen der Protagonisten. Dass die Protagonisten nicht eigennützig handeln, heißt aber keinesfalls, dass sie uneigennützig handeln. Und dies taten sie – zumindest im Hinblick auf die gewaltfreie Hilfeleistung – rund fünfundzwanzig Jahre nicht. Erst in den letzten Untersuchungsjahren kommen zunehmend Darstellungen gewaltfreier Hilfeleistungen auf. Bemerkenswert ist, dass die Helden nicht oder nur in geringem Maße sanktioniert werden. Die Bereitschaft, sich für andere einzusetzen, geht stets mit Erfolg, Belohnung und Anerkennung einher. Weiterhin stellt sich diese uneigennützige Hilfeleistung, ganz wie es die zivile Gesellschaft auch fordert, nicht nur dann ein, wenn es um die Unterstützung von nahestehenden Familienmitgliedern oder Freunden geht. Vielmehr ist es so, dass eher unbekannten Dritten geholfen wird, was das Moment der Uneigennützigkeit umso stärker darstellt.

Neben dieser gewaltfreien uneigennützigen Hilfeleistung, welche vor allem in den letzten zehn Jahren des Untersuchungszeitraums aufkommt, kann darüber hinaus auch noch eine andere Dimension, nämlich die der gewaltsamen Hilfeleistung beobachtet werden. Zwar setzt sich auch hier der Held in Anbetracht großer Gefahren für andere ein, doch ist diese Hilfe stets an die Anwendung von Gewalt gekoppelt, was der Maxime der gewaltfreien Konfliktlösungen ziviler Gesellschaften widerspricht. Eine zeitliche Entwicklung ist – anders als im Fall der gewaltlosen Uneigennützigkeit – nicht auszumachen. Vom Untersuchungsbeginn bis zum Untersuchungsende weisen die Actionfilme immer wieder Darstellungen auf, in denen der Protagonist zwar ein hohes persönliches Risiko eingeht, um anderen zu helfen, jedoch unverkennbar starke Mittel der Gewalt einsetzt.

Ein nahezu uneingeschränkt positiver Trend lässt sich ferner bei den Tugenden der Gnade und der Rache feststellen. Zunächst einmal kann konstatiert werden, dass die ersten zehn bis fünfzehn Jahre des Untersuchungszeitraums abermals den Tiefpunkt dieser Tugend darstellen, folgten doch in manchen Filmen die Protagonisten dem Motiv der Rache. Jedoch bilden selbst innerhalb dieses Zeitraums solche Erzählmuster eher die Ausnahme als die Regel. Von einer Epoche von Rache- und Vergeltungsfilmen zu sprechen, wie es hin und wieder in der Diskussion um die Filme der 1980er Jahre geschieht (vgl. Haupts, 2014) kann zumindest im Rahmen der hier untersuchten

Filme nicht bestätigt werden. Womöglich sind derlei Äußerungen auch vor dem Hintergrund der *Death-Wish*- oder *Dirty-Harry*-Reihe entstanden, die in ihrer Zeit jedoch eher B-Movies waren und erst in der Retroperspektive so etwas wie einen Kultstatus erlangten. Doch abseits dieser Diskussion um Rache drängt sich spätestens seit der Jahrtausendwende ein noch ganz anderer Trend auf: Nicht nur, dass Motive der Rache hierin gar nicht mehr dargestellt werden, handeln Protagonisten zunehmend nach den Tugenden der Gnade und Rücksichtnahme. Die Antagonisten werden also nicht übermäßig hart bestraft, sondern es wird ihnen die Chance auf Rehabilitation gegeben. Sie erhalten die Möglichkeit, wieder Teil der Gemeinschaft zu werden.

Umso erstaunlicher ist es, dass dieser Trend nicht mit den Tugenden des Verständnisses und der Verständigung einhergeht, haben doch beide Tugenden im Grunde das gleiche Ziel, nämlich die Rücksichtnahme gegenüber dem Antagonisten. Werden vor allem in den letzten zehn Jahren des Untersuchungszeitraums hin und wieder Darstellungen aufgeboten, welche rachegetriebenes Handeln seitens des Protagonisten sanktionieren oder gnadenvolles Handeln aufzeigen, wird der Antagonist selbst mit keinerlei empathischer Darstellungsweise bedacht. Auf der Ebene der Motive handelt er stets enorm eigennützig und nimmt zum Erreichen seiner Ziele bewusst die Schädigung anderer in Kauf. Aber auch andere entlastende Darstellungsweisen wie Rechtfertigungsmöglichkeiten, Mitleid oder gewisse Formen der Fürsorge gegenüber Dritten (seien diese auch nur Mitstreiter) treten fast nie in Erscheinung. Doch wie lässt sich dies mit der tendenziell gegenläufigen Entwicklung der Gnade in Verbindung bringen? Eine Erklärung für diesen auf den ersten Blick widersprüchlichen Trend kann wohl mit dem Level der Boshaftigkeit geliefert werden. Antagonisten, welchen Gnade zuteil wird, sind in keinem der untersuchten Filme die sogenannten Oberbösewichte. Entweder sind es deren Handlanger oder sie machen dem Protagonisten das Leben eher in einer Nebenhandlung schwer. Auf keinen Fall sind sie jedoch Ursache des Kernkonflikts. Auch geht von ihnen nur ein moderater Schaden aus. Diesen Widersachern räumt Hollywood die Möglichkeit auf Rehabilitation ein. Anders sieht es bei den eigentlichen Oberbösewichten aus, welche nicht nur für die strategische Leitung der Konflikte verantwortlich sind, sondern auch den größten Schaden verüben. Im Hinblick auf die zivile Gesellschaft ist solch eine Trennung in Antagonisten, denen man teilweise milde begegnet, und jenen, denen man ihr Recht auf Existenz in einer Gesellschaft vollends entzieht, nicht vorgesehen. Der Anspruch einer zivilen Gesellschaft ist es, nicht nur den moderat schädlichen Kräften Verständnis einzuräumen, sondern

sich auch gegenüber jenen fair zu verhalten, welche massiven Schaden angerichtet haben. Ziel ist es, allen Mitgliedern der Gesellschaft die Möglichkeit auf Teilhabe an jener einzuräumen. Warum vor allem den Oberbösewichten so wenig Verständnis entgegengebracht wird, darüber kann nur spekuliert werden. Entweder das Gut-Böse-Schema ist ein Manifest in den Drehbüchern der Actionfilme oder es liegt an der recht heiklen narrativen Gratwanderung zwischen Verständnis und zu großer Empathie mit dem Bösewicht, den die Produzenten bewusst meiden, um nicht in das Fahrwasser zu kommen, die Taten des Antagonisten zu sehr zu legitimieren. Denn immerhin ist das auch ein positiver Nebeneffekt der einseitig negativen Darstellung der Antagonisten: Es gab in keinem der untersuchten Filme ein Zuviel an Empathie auf Seiten des Antagonisten.

Neben dem Mangel an Verständnis und Verständigung ist auch die Tugend der Kompromissfindung im Sinne einer zivilen Gesellschaft negativ ausgeprägt, wenngleich lediglich 2 von insgesamt 32 Filmen diese Tugend überhaupt thematisierten und daher schwerlich von einem Trend zu sprechen ist. Immerhin fielen beide Filme in die Endphase des Untersuchungszeitraums und transportierten Botschaften, wonach die Schließung eines Kompromisses wenig erstrebenswert ist.

Ebenso in die Endphase des Untersuchungszeitraums fiel eine weitere negative Entwicklung, welche die Darstellung der Politik betrifft. Mit teilweise drastischer Deutlichkeit zeichnen einige Hollywoodfilme hierin ein Politikbild, das als ein geradezu perfekter Nährboden für Politikverdrossenheit angesehen werden kann. Die politische Elite wird als korrupt, skrupellos und intrigant dargestellt. In den Jahren davor konnte hingegen kein einheitliches Bild ermittelt werden. Filme mit eher politikverdrossenen Darstellungen hielten sich mit eher patriotischen Filmen die Waage. Die Beobachtung Dörners (2001), wonach es insbesondere Mitte der 1990er Jahre eine stark patriotische Darstellungsweise der Politik gab, kann zumindest im Hinblick auf die hier untersuchten 32 Actionfilme nicht bestätigt werden. Überhaupt werden politische Akteure oder Institutionen in den ersten fünfundzwanzig bis dreißig Jahren des Untersuchungszeitraums selten thematisiert. Einen regelrechten Abstieg gibt es erst in den letzten fünf Jahren des Untersuchungszeitraums.

Über alle Tugenden hinweg ergibt sich ein aus zivilgesellschaftlicher Perspektive recht positives Bild. Dies war jedoch keinesfalls immer so. Von den 1980er Jahren bis in die 1990er Jahre hinein zeigten die Filme noch eine Reihe von Tugenden auf, welche

keineswegs im Sinne einer zivilen Gesellschaft sind. Rache, Einzelgängertum und gewalthaltige Konfliktlösungen prägten viele dieser Filme. Insbesondere in den letzten Jahren des Untersuchungszeitraums werden dem Publikum modellhafte Identitäten und Botschaften dargeboten, die ihm ein Bild der Kooperation, Uneigennützigkeit, Gnade und Rücksichtnahme vermitteln. Zumindest die in dieser Arbeit untersuchten Actionfilme stellen demnach eine potentiell positive Orientierungsfunktion hinsichtlich zivilgesellschaftlicher Tugenden und Werte dar. Dennoch entsprechen vor allem Darstellungen in den Bereichen des Verständnisses und der Verständigung beim Politikbild sowie bei der Anwendung gewalthaltiger Hilfeleistung nicht den Vorstellungen einer zivilen Gesellschaft.

Doch wie sind diese Entwicklungen nun zu bewerten? Sollte man sich für die zivile Gesellschaft darüber freuen, dass die Ergebnisse – vor allem im Vergleich zu den Anfängen des Untersuchungszeitraums – einen positiven Trend nahelegen? Oder ist dies womöglich alles nur ein vorübergehendes Strohfeuer?

Der Optimist würde wie folgt antworten: Die großen zeitgenössischen Actionfilme sind auf einem guten Weg, dem Publikum Tugenden und Werte zu vermitteln, die zu großen Teilen in Einklang mit einer zivilen Gesellschaft zu bringen sind. Begrüßenswert ist vor allem, dass Botschaften, welche einen stark individualistisch-egozentristischen Charakter besitzen, es mittlerweile nur noch selten auf die Kinoleinwände schaffen. Zwar gibt es immer noch Darstellungsweisen, welche nicht dem Wertekanon einer zivilen Gesellschaft entsprechen. Doch der stetig positive Trend, wie er sich von den 1980er Jahren an bis heute darstellt, scheint Anlass zur Hoffnung zu geben, dass auch solcherlei Werte früher oder später Gegenstand von großen Actionproduktionen sein werden. Für die Filmemacher lässt sich daraus schlussfolgern, dass sie sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung womöglich bewusst sind, und (daher) eher Darstellungen gegenseitiger Kooperationen, Zusammenarbeit und Rücksichtnahme fördern wollen als Botschaften eines egoistischen, unbarmherzigen Individualisten.

Der Pessimist würde hingegen wie folgt antworten: Ein Trend ist zwar unübersehbar, doch seine Gründe liegen womöglich nicht in der Verantwortung oder einem anderen Menschenbild, das Hollywood nun für sich entdeckt hat. Denn anders als dem Journalismus geht es der Filmindustrie weniger um einen wie auch immer gearteten gesellschaftlichen Auftrag, sondern in erster Linie um Profit. Es ist ein allein vom Marktinteresse geleiteter Wirtschaftszweig, der das produziert, was die Kassen am besten füllt.

Zu groß sind die Budgets, zu groß die finanziellen Risiken, um Ideologie vor den Profit zu stellen. Der Trend lässt sich daher wie folgt erklären: Zum einen könnte sich das grundlegende gesellschaftliche Rahmenklima in Richtung einer zivileren Haltung verändert haben (was die Arbeit jedoch nicht untersucht hat). Da gerade die Filmemacher von großen Blockbusterproduktionen darauf angewiesen sind, dass die breite Masse mit der generellen Weltanschauung der Filme konform geht, wurde die narrative Ausrichtung dem gesellschaftlichen Klima angepasst. Sollten also, und dies ist sehr hypothetisch gesprochen, ein neuer Kalter Krieg oder nationalistisch-liberalistische Tendenzen aufkommen, könnte diese politische Großwetterlage auch Einfluss auf die Filme haben, welche dann wiederum verstärkt mit egoistischen und individualistischen Darstellungen aufwarten.

Die zweite Ursache könnte hingegen folgende sein: Die grundlegend narrativen Muster von Filmen folgen über Jahrzehnte einem sinuskurvenartigen Verlauf. Allein aus Gründen der Abwechslung und infolge des Drangs, dem Publikum immer wieder neue Geschichten bieten zu müssen, ist es aus Sicht der Filmemacher womöglich notwendig, die generelle inhaltliche Darstellung im Intervall von ein bis zwei Dekaden neu auszurichten. Dieser Logik folgend, würden sich in den nächsten fünf Jahren auch Tugenden des Verständnisses, der Verständigung oder des Kompromisses zunehmend Einzug in Actionfilme halten, bevor die grundlegende Ausrichtung der Filme wieder in narrative Schemata der 1980er Jahre zurückfällt.

Was würde dies für die Inhalte von Actionfilmen vor dem Hintergrund einer zivilen Gesellschaft implizieren? Die Antwort wäre in beiden Fällen, dass sich die Filmindustrie zum Wohle des Erhalts und der Förderung einer zivilen Gesellschaft nur bedingt von äußeren Rahmeneinflüssen oder dem reinen marktwirtschaftlichen Kalkül leiten lassen sollte. Wie aus der Untersuchung hervorgeht, sind Actionfilme nämlich nicht nur ein Format, mit dem ästhetische oder dramaturgische Elemente wie Special Effects oder Spannung einhergehen, sondern auch ein Format, in dem sich eine ganze Reihe von Tugenden und Werten wiederfinden lässt. Nicht nur Journalisten tragen somit eine gesellschaftliche Verantwortung, wie und welche Nachrichten sie publizieren, sondern eben auch die Unterhaltungsindustrie.

Doch wie ist es möglich, den Kanon zivilgesellschaftlicher Tugenden und Werte den Hollywood-Produzenten näherzubringen? Denn – salopp gesprochen – werden die Fil-



memacher diese Arbeit niemals lesen. Eine mögliche Option wäre es daher, die Richtlinien der *Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* im Sinne der hier dargelegten Tugenden anzupassen. Die FSK teilt, wie bereits im Kapitel 5.3 einmal angerissen, die Filme in Altersfreigaben auf Grundlage spezieller inhaltlicher Kriterien ein. Je höher die Altersfreigabe ist, desto weniger Zuschauer haben potentiell die Möglichkeit sich die Filme im Kino anzuschauen. Gerade bei Actionfilmen, welche auf eine tendenziell jüngere Zielgruppe ausgerichtet sind, hat die FSK somit die Möglichkeit, Druck auf die Produzenten auszuüben. Aber nach welchen inhaltlichen Kriterien werden die Filme bisweilen untersucht?

Aus dem aktuellsten Prüfungskatalog (2011), welcher die Bewertungsrichtlinien offenlegt. Sieht man einmal von Richtlinien ab, die sich eher dem Kunstvorbehalt oder der Meinungs- und Informationsfreiheit zuwenden, können aus dem Katalog letztlich vier konkrete inhaltliche Merkmale herausgearbeitet werden, nach denen die FSK Filme einstuft. Ohne an dieser Stelle zu sehr ins Detail zu gehen, beschäftigen sich diese mit der Darstellung von Gewalt, der Darstellung von sexuellen und pornografischen Inhalten, der Darstellung von politischem Extremismus, sowie der Darstellung von Eigenverantwortung und Gemeinschaftsfähigkeit.

Im Hinblick auf die Gewaltdarstellungen sind die FSK-Regelungen ganz ähnlich zu jenen dieser Arbeit, wenngleich bei der FSK ein Schwerpunkt auf die explizite Darstellung von Gewaltfolgen wie Verletzungen oder Wunden liegt (vgl. ebd. S. 9). Auch bei der Eigenverantwortung und der Gemeinschaftsfähigkeit sind leichte Parallelen zu dem in dieser Arbeit aufgegriffenen Punkt des Sozialkapitals zu erkennen, obschon die FSK-Richtlinien – anders als im Punkt zur Gewaltdarstellung – hier weniger explizit und umfangreich aufgestellt sind (vgl. ebd. S. 18 ff.). Ausführlicher wird wiederum der Umgang mit Sexualität und Pornografie dargelegt – eine inhaltliche Dimension, die bei der zivilen Gesellschaft nicht auszumachen ist (vgl. ebd. S. 27 ff.). Eine andere leichte Überschneidung kann man hingegen im Falle des Kriteriums des politischen Extremismus finden, wenngleich auch hier die FSK hauptsächlich auf die Darstellung verfassungsfeindlicher Symbole und Verlautbarungen abstellt (vgl. ebd. S. 33 ff.). Andere inhaltliche Kriterien wie jene, die in dieser Arbeit herausgearbeitet wurden, finden sich hingegen zumindest nicht explizit in den Richtlinien wieder. Aus der Perspektive der zivilen Gesellschaft wäre es daher eine gewinnbringende Erweiterung auch Dimensionen wie gnadenvolles Handeln, Verständnis mit dem Antagonisten, Kompromissbereitschaft, uneigennütziges Handeln hinzuzuziehen oder jene Schritte,

die bezüglich des Sozialkapitals seitens der FSK angerissen wurden, weiter auszubauen. Dass sich im Hinblick der in dieser Arbeit untersuchten Filme durch eine Erweiterung der Richtlinien womöglich bereits Unterschiede in der Alterseinstufung ergeben könnten, soll an dieser Stelle einmal anhand von zwei Filmen dargelegt werden: Aus der Perspektive der zivilen Gesellschaft wäre es beispielsweise zumindest fraglich, ob *Robin Hood – König der Diebe* aus dem Jahr 1991 die Altersfreigabe FSK-12 bekommen würde. Zu deutlich werden, wie im Ergebnisteil dargelegt, explizite Rachegeleüste des Protagonisten artikuliert, das Einzelgängerum des Helden untermalt und auch ist die uneigennützigte Hilfeleistung der Protagonisten stets an eine aktive Gewaltanwendung und damit der bewussten Schädigung Dritter gekoppelt. Der Streifen *Stirb Langsam 4.0* wurde hingegen von der FSK ebenso wie der erste Teil aus dem Jahr 1988 mit der Altersfreigabe FSK-16 bedacht. Für den ersten Teil mag diese Einstufung womöglich ihre Berechtigung haben. Im Hinblick darauf, dass Bruce Willis im vierten Teil unter anderem eine enorme Kooperationsbereitschaft aufweist als auch auf Grund der Tatsache, dass sich der Antagonist zumindest ansatzweise rechtfertigen darf, scheint eine solch hohe Freigabe womöglich diskutabel.

Damit die Tugenden und Werte einer zivilen Gesellschaft überhaupt in die Richtlinien der FSK einfließen können, werden aber vor allem weitere Wirkungsstudien benötigt, die sich der Frage annehmen, wie genau und wie stark eben jene hier untersuchten Darstellungen auf die Rezipienten wirken. Konkret bedeutet dies, dass beispielsweise in dem Bereich der Darstellung des Antagonisten Forschung von Nöten ist, welche einen differenzierteren Blick darauf richtet, welche Darstellungsweisen den Antagonisten als zu empathisch wirken lassen, oder ab welchen Kriterien sich beispielsweise Mitleid beim Publikum einstellt. Auch in den Bereichen der Darstellung von Rache und Gand oder des alleinigen und gemeinschaftlichen Handelns wäre das Voranreiben von Forschung notwendig, die sich auf einem ähnlich hohen Erkenntnisniveau wie die Gewaltforschung befindet.

Im Hinblick auf die im theoretischen Kapitel angerissene Kultivierungsthese drängt sich gleichzeitig auch die Frage nach einer Anschlussforschung in diesem Bereich auf. Die notwendige inhaltsanalytische Grundlage wurde mit dieser Arbeit in Teilen bereits geleistet. Ein weiteres Vorgehen könnte sich somit nun so darstellen, dass man Viel-Actionfilm-Seher mit Wenig-Actionfilm-Seher abgleicht, um zu schauen, ob die beiden Gruppen eine andere Einstellung zu den entsprechenden Tugenden und Werten einer zivilen Gesellschaft aufweisen. Unabhängig einer Vielzahl von theoretischen

sowie methodischen Komplikationen, welche Arbeiten der Kultivierungsanalyse gemeinhin unterliegen (vgl. z.B. Hirsch, 1980, 1981; Potter, 1991, 1993), soll an dieser Stelle noch eine Beobachtung herangezogen werden, welche eine derartige Untersuchung insbesondere erschweren könnte. Eine derartige Untersuchung setzt voraus, dass man eine Gruppe von Probanden ermittelt, welche eine hohe Affinität zu Actionfilmen aufweisen und sich hinsichtlich dieses Merkmals gegenüber wie auch immer gearteten anderen Gruppe unterscheiden. Auf Grundlage der in dieser Arbeit ausgeführten Ergebnisse könnte man nun die Annahme formulieren, dass die Gruppe der Vielseher vergleichsweise stark Tugenden und Werte der zivilen Gesellschaft vertreten. So oder so ähnlich könnte ein erstes Forschungsdesign skizzieren. Das Problem liegt nun darin, dass Menschen mit einer großen Affinität zu zeitgenössischen Actionfilmen womöglich neben den hier untersuchten Blockbustern eben auch weniger bekannte Actionfilme wie B-Movies schauen. Ohne dies stichhaltig empirisch belegen zu können, weisen jedoch eben jene B-Movies fundamental andere Darstellungen zivilgesellschaftlicher Tugenden und Werte auf als deren populäre Pendants. Wird in den aktuellen *Spider-Man* oder *Mission-Impossible*-Filmen an Tugenden wie Gnade oder gemeinschaftliche Kooperation appelliert, stellen die B-Movies narrative Muster dar, die große Ähnlichkeit zu den Streifen der 1980er Jahre aufweisen. Menschen mit einer Affinität zu Actionfilmen könnten somit von zwei ganz unterschiedlichen Botschaften konfrontiert werden, was die Ermittlung ihrer Einstellungen erheblich erschwert. Im Hinblick auf die hier untersuchten Filme ist es viel wahrscheinlicher, dass diese von Casual-Usern rezipiert werden, also jenen Menschen, die womöglich zwei bis drei Mal im Jahr ins Kino gehen, um sich den neuesten Blockbuster anzuschauen oder Sonntagabend auf *Pro7* oder *RTL* mit einem Action-Kino-Hit die Woche ausklingen lassen.

Neben der Frage, inwieweit man die Forschung im Bereich der Actionfilme sinnvoll erweitern könnte, scheint der Ansatz der Bewertung von Medieninhalten unter der Perspektive einer zivilen Gesellschaft darüber hinaus auch auf andere Mediengenres, vor allem Nachrichten, anwendbar zu sein. Wie in Kapitel 2.2.1 dargelegt, gibt es zu diesem Medium bereits eine Vielzahl theoretischer und vor allem auch methodischer Ansätze.

Im Hinblick auf das liberal-repräsentative Paradigma, welches lange Zeit als formaler und inhaltlicher Normgeber für mediale Informationsangebote wie Zeitungen oder Fernsehnachrichten herhalten musste, gibt es vergleichsweise wenig Schnittmengen, die in Einklang mit einer zivilen Gesellschaft zu bringen sind. Auf formaler Ebene gibt

es bei der zivilen Gesellschaft wenige Gründe dafür, Informationsangebote klar unter die Doktrin des „detachment“, also der nüchternen, sachlichen Distanziertheit zu stellen. Da die zivile Gesellschaft ähnlich wie beim republikanisch-partizipativen Ansatz von der Vorstellung eines Kollektivs politisch engagierter Bürger lebt, das weit über die Grenzen politischer Eliten hinausgeht, kann es auch nur im Interesse einer zivilen Gesellschaft sein, zielgruppenspezifisch zugeschnittene Inhalte anzubieten, um somit auch Interesse für Politik bei jenen zu erwecken, die sich von nachrichtlicher Berichterstattung abgewendet haben. Wobei jedoch zu beachten ist, dass diese formale Offenheit dort ihre Grenzen überschreitet, wo die Lockerheit in eine sprachliche Aggressivität oder Unverständlichkeit umschlägt. Es gilt, das Publikum zu mobilisieren, jedoch darf dies nicht zu Lasten der Sachlichkeit und fairen Zurückhaltung geschehen. Denn in der zivilen Gesellschaft steckt gleichzeitig auch stets der Gedanke eines Diskurses, welcher in der Vielfalt und dem gegenseitigen Respekt seinen Ausdruck findet. Eine ausgewogene, möglichst objektive Berichterstattung ist daher auch ein Anliegen der zivilen Gesellschaft. Ob und inwiefern die Presse diesem Qualitätsmerkmal der vielfältigen Berichterstattung nachkommt, ist bisher jedoch hauptsächlich anhand von Fallbeispielen untersucht wurden (vgl. z.B. Neuberger & Lobigs, 2010). Studien, welche sich analog zu den Arbeiten zur Boulevardisierung diesem Thema im Längsschnitt nähern, gibt es bisher nicht. Zwar könnte man argumentieren, dass eine umfangreichere politische Berichterstattung die Chance erhöht, dass zu einem Sachverhalt auch verschiedene Positionen dargelegt werden. Jedoch ist dies nicht mehr als eine mehr oder weniger plausible Annahme. Nicht nur mit Hinblick auf die zivile Gesellschaft, sondern auch bezüglich des in der Kommunikationswissenschaft etablierten deliberativ-diskursiven Ansatzes besteht hier ein großer Nachholebedarf.

Ein ganz ähnliches Ziel verfolgen auch die Tugenden der Kompromissbildung und der Gnade. Denn auch sie haben einen stark inklusionsstiftenden Charakter. Im Hinblick auf die journalistische Praxis hieße das, dass die Presse neben dem reinen Darlegen divergierender Positionen auch eigene Lösungsvorschläge verbreiten darf und verschiedene Interessenslager ermutigt, aufeinander zuzugehen. Im Hinblick auf eine Berichterstattung die eher gnadenvoll ausgerichtet böten sich beispielsweise Artikel zu Gerichtsurteilen an – ein Untersuchungsbereich, der von den Boulevardisierungskritikern per se keine Beachtung findet. Interessant wäre in diesem Zusammenhang, ob und wie die Berichterstattung auf die Verhängung von Urteilen reagiert. Im Falle eines Prozesses, in dem eine junge Mutter eine Haftstrafe von zweieinhalb Jahren erhalten

hat, die ihr Kind verhungern ließ, schreibt die *BILD*: „Nur, 2,5 Jahre Haft!“ (Hendrich, 2013). Aber auch die sogenannte Qualitätspresse geht in ihrem Urteil zu Strafverhängungen zuweilen wenig rücksichtsvoll um. So geschehen im Falle eines Artikels auf *Zeit Online*, in dem der Redakteur dem griechischen Fußballverband „bewundenswert vorbildhaftes“ Handeln attestierte, der gerade einen Fußballspieler die Lizenz entzogen hat, weil eben jener nach einem Tor mit den Hitlergruß jubelte (Dobbert, 2013). Dass die Pose eines Hitlergrußes ein schweres verfassungsfeindliches Vergehen ist, steht außer Frage. Doch einen noch nie diesbezüglich vorbestraften Fußballer wegen eines kurzen Blackouts die gesamte Karriere an Lebensende zu ruinieren, entspricht zumindest nicht dem Inklusions-Gedanken einer zivilen Gesellschaft. Viel eher wäre es wünschenswert Geschichten von Menschen aufzugreifen, welche gnadenvoll handeln, wenngleich ihnen zuvor womöglich Unrecht zu Teil wurde. Eben jenes vorbildhafte Handeln könnte man auch im Bereich, des Ehrenamtes oder uneigennütigen Hilfeleistungen oder eben des Sozialkapitals darlegen. Also immer dort wo zivilgesellschaftliche Tugenden von Bürgern umgesetzt werden. Ein schönes Beispiel – ebenso abseits politischer Berichterstattung – findet man abermals bei *Zeit Online* in einem Artikel über Dirk Nowitzki wieder, über den der Autor schreibt, dass „er ein Star ist, der seinen Mitspielern das Licht gönnt“ (Fritsch, 2011).

Gleiches gilt selbstverständlich auch für das Aufzeigen politischer Teilhabe. Politik ist – so auch die Vorstellung einer zivilen Gesellschaft – dann für die Menschen spürbar, wenn sie nicht als abstrakter Diskurs daherkommt, sondern dort ansetzt, wo Entscheidungen umgesetzt werden und neue Probleme geschaffen werden. Diese Alltagsnähe ist es, die das Potential besitzt, Politik für Menschen real erscheinen zu lassen und sie in Berücksichtigung ihrer eigenen Erfahrungen greifbar und somit auch angreifbar erscheinen lässt und daher die Brücke zu der so wichtigen Tugend politischer Teilhabe schlägt. Aber auch eine explizite Thematisierung von Beiträgen über politisches oder ehrenamtliches Engagement kann, wie Putnam konstatiert, von Nutzen sein, um das soziale und politische Engagement in der Bevölkerung zu aktivieren, zu fördern und aufrechtzuerhalten (vgl. 1996, S. 78).

Folgt man hingegen dem Gedanken der Uneigennützigkeit einer zivilen Gesellschaft, so würde sich diese in einer Berichterstattung ausdrücken, die versucht, menschliches Elend zu beseitigen, und die Hilflosigkeit oder auch die Erfolge rund um sozial schwächere Menschen thematisiert – und zwar insbesondere jener, deren existenzielles menschliches Leben akut gefährdet ist. Hierbei sind auch Meldungen und Ereignisse

rund um die Auslandsberichterstattung wie Konflikte, Katastrophen oder Kriege mit eingeschlossen.<sup>79</sup> Untersuchungen, die darauf ausgelegt sind, lediglich innenpolitische Themen (oder außenpolitische Themen, wenn sie einen Bezug zu Deutschland aufweisen) zu analysieren (vgl. z.B. Donsbach & Büttner, 2005), vertragen sich nicht mit einer zivilen Gesellschaft. Der Journalismus einer zivilen Gesellschaft ist ein Journalismus, der vorrangig um das Erreichen des Gemeinwohls – im wahrsten Sinne des Wortes – ausgelegt ist. Ein Journalismus, der Berichte publiziert, die nicht darauf ausgelegt sind, das persönliche Glücksstreben der Leserschaft zu befriedigen, sondern für das Wohlergehen aller zu sorgen.

Auf einer Metaebene deckt sich der Ansatz einer zivilen Gesellschaft hierbei bereits mit den Ausführungen, welche Fengler und Ruß-Mohl (2006) in ihrem Werk „Der Journalist als Homo oeconomicus“ erarbeitet haben. Darin plädieren die Autoren für eine journalistische Arbeitsweise, welche dem Homo maturus und eben nicht dem Homo oeconomicus entspricht. Letzteren beschreiben Fengler und Ruß-Mohl als einen rein am (eigenen) Profit interessierten Akteur, welcher seine Position dazu ausnutzt, sich selbst zu bereichern (vor allem im Sinne von Annehmlichkeiten, welche mit dem Berufsstand des Redakteurs einhergehen), und auch zu Gunsten eigener Zeitersparnis beispielsweise notwendige Recherchetätigkeiten minimiert. Der Homo maturus ist hingegen in seinem Schaffen deutlich stärker auf das Gemeinwohl ausgerichtet, steckt Zeit und Energie in seinen Beruf – ohne dabei vollkommen altruistisch zu handeln. Dieser Ansatz deckt sich zugleich mit dem diametralen Konflikt eines egoistisch-liberalen Menschenbildes mit der zivilen Gesellschaft. Auch unter dieser Perspektive wäre es erforderlich wie wünschenswert, dass der Journalist – unabhängig davon, welche Tugenden, Werte oder Nachrichten er letztendlich in sein Blatt bringt – gemeinwohlorientiert arbeitet. Nicht der kurzfristige Erfolgsgedanke zählt sich hiernach für diesen Berufsstand aus, sondern die längerfristig angelegte Kooperation, welche dem Journalisten seinen Status und seine Beziehungen innerhalb seines Berufs sichern.

---

<sup>79</sup> Jedoch ist dies nur unter der Voraussetzung einer nicht reißerischen Präsentation der Nachricht vereinbar. Sollten seitens des Journalisten verletzt werden, bedienen solche Nachrichten höchst egoistische Interessen der Leser, die sich den Berichten nur aus Gründen des voryeristischer oder emotionaler Befriedigung zuwenden.

Zuletzt, und dieser Absatz soll noch einmal die theoretischen Grundlagen der Arbeit aufgreifen, seien noch zwei Aspekte erwähnt. Zum einen stellt der in dieser Abhandlung zum Tragen kommende normative Ansatz einer zivilen Gesellschaft keinen abgeschlossenen theoretischen Rahmen dar – sowohl was die theoretischen Grundlagen betrifft, bei denen sich die Arbeit an Ansätzen aus der Politologie, der Soziologie und der Philosophie bedient hat, als auch bei der konkreten Übertragung dieses Konzepts auf Medieninhalte. Es sei an dieser Stelle daher ausdrücklich erwähnt, dass die hier aufgegriffenen Kategorien lediglich die Essenz zivilgesellschaftlichen Denkens darstellen, welche sich je nach Betrachtungsweise von Autoren auch schwerpunktartig verändern oder erweitern könnte. Würde man eine zivile Gesellschaft vornehmlich entlang Putnams Sozialkapital definieren, so käme wohl eine Sichtweise auf die zivile Gesellschaft zu Stande, die deutlich stärker den Gemeinschafts- und Kooperationsgedanken herausstellen würde, wohingegen die Anhänger Barbers stärker das politische Engagement fokussieren. In dieser Arbeit wurde sich daher bewusst dafür entschieden Tugenden und Werte zu analysieren, die eher auf die zwischenmenschlichen Interaktionen abzielen – auch um sich bewusst von der bisherigen Forschung abzugrenzen, welche vornehmlich politische Dimensionen einer Gesellschaft in den Blick nahm. Auch im Hinblick auf die Übertragung von Medieninhalten stellt diese Abhandlung nur einen möglichen Ansatz dar, wie sich die zivile Gesellschaft innerhalb des Mediengenres der Actionfilme ausdrücken könnte. Würde man jedoch beispielsweise Dramen, Komödien oder andere, weniger auf Gewalt basierende Spielfilme untersuchen, müsste der Kriterienkatalog entsprechend diesen Genres angepasst und auf sie zugeschnitten werden.

Darüber hinaus soll diese Arbeit auch dazu anregen, stärker normative Konzepte als theoretische Grundlagen in die Kommunikationswissenschaft einzubinden. Bisher ist das Fach stark an der Psychologie ausgerichtet, was nach Meyen (2012) und Löblich (2010) vor allem auf den starken Forschungszweig zur Medienwirkung zurückzuführen ist. Eine Anbindung und ein interdisziplinärer Austausch mit Fächern wie der Politologie oder der Soziologie finden bisher nur in recht bescheidenem Maße statt. Diese Fachrichtungen leben indes von ihren normativ gehaltenen theoretischen Konzepten. Kommunikationswissenschaftliche Arbeiten, welche auf solche Ansätze stärker eingehen, würden womöglich dazu beitragen, die Akzeptanz dieser gewichtigen Disziplinen gegenüber der Kommunikationswissenschaft zu stärken. Auch Wiedemann konstatiert, wenngleich er sich auf die Werke von Pierre Bourdieu bezieht, dass die Stärke

von Theorien größerer Reichweite auch zu einer „stärkeren Sichtbarkeit der Kommunikationswissenschaft [...] im gesellschaftlichen Diskurs“ führen könnte (2014, S. 97). Einen weiteren Versuch, derlei Forschung voranzubringen, stellt diese Arbeit dar.



## 8 Quellenverzeichnis

- Adloff, Frank (2005): *Zivilgesellschaft – Theorie und politische Praxis*. Frankfurt am Main, Campus Verlag.
- Arnold, Anne-Katrin & Schneider, Beate (2004): TV kills social capital? – Eine kritische Auseinandersetzung mit der Sozialkapitalforschung von Robert Putnam. In: *Publizistik*. Jg. 49, Nr. 4, S. 423-438.
- Arnold, Anne-Katrin & Schneider, Beate (2008): Interdisziplinärer Theorietransfer in der Kommunikationswissenschaft am Beispiel des sozialen Kapitals. In: Carsten Winter, Andreas Hepp & Friedrich Krotz (Hrsg.): *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft – Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorienentwicklungen*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 193-209.
- Axelrod, Robert (2009): *Die Evolution der Kooperation*. München, R. Oldenbourg Verlag.
- Bandura, Albert (1979): *Aggression – Eine sozial-lerntheoretische Analyse*. Stuttgart, Klett-Cotta.
- Bandura, Albert (1994): Social cognitive theory of mass communication. In: Jennings Bryant & Dolf Zillmann (Hrsg.): *Media effects – Advances in theory and research*. London & New York, Routledge, S. 61-90.
- Barber, Benjamin R. (1994): *Starke Demokratie – Über die Teilhabe am Politischen*. Hamburg, Rotbuch Verlag.
- Baum, Matthew A. (2002): Sex, lies and war – How soft news brings foreign policy to the inattentive public. In: *American Political Science Review*. Jg. 96, Nr. 1, S. 91-109.
- Baum, Matthew A. (2005): Talking the vote – Why presidential candidates hit the talk show circuit. In: *American Journal of Political Science*. Jg. 49, Nr. 2, S. 213-234.
- Baum, Matthew A. & Jamison, Angela S. (2006): The Oprah effect – How soft news help inattentive citizens to vote consistently. In: *The Journal of Politics*. Jg. 68, Nr. 4, S. 946-959.
- Bean, Jennifer M. (2004): Trauma thrills – Notes on early action cinema. In: Yvonne Tasker (Hrsg.): *Action and adventure cinema*. London & New York, Routledge, S. 17-30.
- Beck, Kurt & Ziekow, Jan (2011): *Mehr Bürgerbeteiligung wagen – Wege zur Vitalisierung der Demokratie*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Belson, William A. (1978): *Television violence and the adolescent boy*. Westmead, Saxon House.

- Berkman, Lisa F. (1995): The role of social relations in health promotion. In: Psychosomatic Medicine. Jg. 57, Nr. 3, S. 245-254.
- Berkowitz, Leonard (1969): Roots of aggression – A re-examination of the frustration-aggression hypothesis. New York, Atherton Press.
- Berkowitz, Leonard (1970): The contagion of violence – An S-R meditational analysis of some effects of observed aggression. In: William J. Arnold & Monte M. Page (Hrsg.): Nebraska symposium on motivation. Lincoln, University of Nebraska Press, S. 95-135.
- Bernhard, Uli & Scharf, Wilfried (2008): „Infotainment“ in der Presse – Eine Längsschnittuntersuchung 1980-2007 dreier regionaler Zeitungen. In: Publizistik. Jg. 53, Nr. 2, S. 231-250.
- Bevc, Tobias (2007): Politische Theorie. Konstanz, UVK Verlag.
- Bohman, James (2007): Political communication and the epistemic value of diversity – Deliberation and legitimation in media societies. In: Communication Theory. Jg. 17, Nr. 4, S. 348-355.
- Bourdieu, Pierre (1996): Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Braun, Sebastian (2001): Putnam und Bourdieu und das soziale Kapital in Deutschland – Der rhetorische Kurswert einer sozialwissenschaftlichen Kategorie. In: Leviathan. Jg. 29, Nr. 3, S. 337-354.
- Braun, Sebastian (2002): Soziales Kapital, sozialer Zusammenhalt und soziale Ungleichheit – Integrationsdiskurse zwischen Hyperindividualismus und der Abdankung des Staates. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Nr. 29-30, S. 6-12.
- Breier, Karl-Heinz (2003): Leitbilder der Freiheit – Politische Bildung als Bürgerbildung. Schwalbach am Taunus, Wochenschau Verlag.
- Bruns, Thomas & Marcinkowski, Frank (1996): Konvergenz revisited – Neue Befunde zu einer älteren Diskussion. In: Rundfunk und Fernsehen. Jg. 44, Nr. 4, S. 461-478.
- Box Office Mojo: Verfügbar unter: <http://www.boxofficemojo.com>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Buchholz, Olga (2006): Gesellschaftskritik in der Fernsehserie „Tatort“ zwischen 1970 und 2000. München, Grin Verlag.
- Cappella, Joseph N. & Jamieson, Kathleen H. (1996): News frames, political cynism, and media cynism. In: The Annals of the American Academy of Political and Social Science. Nr. 546, S. 71-84.

- Cappella, Joeseeph N. & Jamieson, Kathleen H. (1997): *Spiral of cynism – The press and the public good*. Oxford, Oxford University Press.
- Compart, Martin (1999): *Teutonisch kriminell – Deutsche und angelsächsische Serien im Vergleich*. In: Katholisches Institut für Medieninformation (Hrsg.): *Quotenfänger Krimi – Das populärste Genre im deutschen Fernsehen*. Köln, KIM Verlag, S. 21-29.
- Daschmann, Gregor (2009): *Qualität von Fernsehnachrichten – Dimensionen und Befunde*. In: *Media Perspektiven*. Nr. 5, S. 257-266.
- Diener, Ed (1994): *Assessing subjective well-being – Progress and opportunities*. In: *Social Indicators Research*. Jg. 31, Nr. 2, S. 103-157.
- Dobbert, Steffen (2013): *Ein Hilergruß und seine bewundernswerten Folgen*. Auf: *Zeit.de*. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/sport/2013-03/Katidis-hitlergruss-athen-fussball-nationalelf>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Donsbach, Wolfgang & Büttner, Katrin (2005): *Boulevardisierungstrend in deutschen Fernsehnachrichten – Darstellungsmerkmale der Politikberichterstattung vor den Bundestagswahlen 1983, 1990 und 1998*. In: *Publizistik*. Jg. 50, Nr. 1, S. 21-38.
- Donsbach, Wolfgang (2010): *Der Journalismus schafft sich ab – Wie wir unsere Öffentlichkeit aufs Spiel setzen*. Gehalten auf: Erste Sprecherkonferenz des Freistaats Thüringen. Erfurt, 17. November 2010.
- Doob, Anthony N. & McDonald, Glenn E. (1979): *Television viewing and fear victimization – Is the relationship causal?* In: *Journal of Personality and Social Psychology*. Jg. 37, Nr. 2, S. 170-179.
- Dörner, Andreas (1997): *Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft – Neuere Literatur zu den politischen Funktionen der Unterhaltungskultur*. In: *Politische Vierteljahresschrift*. Jg. 38, Nr. 4, S. 831-843.
- Dörner, Andreas (2000): *Politische Kultur und Medienunterhaltung – Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*. Konstanz, UVK Verlag.
- Dörner, Andreas (2001): *Politainment – Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Dörner, Andreas & Vogt, Ludgera (2008): *Das Geflecht aktiver Bürger – „Kohlen“ – Eine Stadtstudie zur Zivilgesellschaft im Ruhrgebiet*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Drabmann, Ronald S. & Thomas, Margaret H. (1974): Does media violence increase children's toleration of real-life-aggression? In: *Development Psychology*. Jg. 10, Nr. 3, S. 418-431.
- Edwards, Bob & Foley, Michael W. (2001): Much ado about social capital. In: *Contemporary Sociology – A Journal of Reviews*. Jg. 30, Nr. 3, S. 227-230.
- Eilders, Christiane & Nitsch Cordula (2010): „Du glaubst auch alles, was die Dir vor der Wahl noch so verzapfen“ – Die Bundestagswahlen 1987 bis 2005 in der „Lindenstraße“. In: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.): *Die Bedeutung der Unterhaltungsmedien für die Konstruktion des Politikbildes*. München, Kopaed Verlag, S. 137-147.
- Esser, Frank (1999): Tabloidization of news – A comparative analysis of anglo-american and german press journalism. In: *European Journal of Communication*. Jg. 14, Nr. 3, S. 291-324.
- Etzioni, Amitai (1972): The untapped potential of the „third sector“. In: *Business and Society Review*. Jg. 1, Nr. 1, S. 39-44.
- Etzioni, Amitai (1996a): Der moralische Dialog – Ein kommunitaristischer Blick auf die Demokratie. In: Werner Weidenfeld (Hrsg.): *Demokratie am Wendepunkt – Die demokratische Frage als Projekt des 21. Jahrhunderts*. Berlin, Siedler Verlag, S. 218-232.
- Etzioni, Amitai (1996b): *The new golden rule – Community and morality in democratic society*. New York, Basic Books.
- Etzioni, Amitai (2001): *Der dritte Weg zu einer guten Gesellschaft – Auf der Suche nach der neuen Mitte*. Hamburg, Mikado Verlag.
- Facompre, Anne (2012): Total Recall 2012 – Interview mit Colin Farrell und Len Wiseman. Auf: Gamestar.de. Verfügbar unter: [http://www.gamestar.de/interviews/3004261/total\\_recall\\_2012.html#top](http://www.gamestar.de/interviews/3004261/total_recall_2012.html#top). Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Faulstich, Werner (2013): *Grundkurs: Filmanalyse*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- Feindt, Peter (2001): *Regieren durch Diskussion? – Diskurs- und Verhandlungsverfahren im Kontext der Demokratietheorie und Steuerungsdiskussion*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.
- Fengler, Susanne & Ruß-Mohl, Stephan (2005): *Der Journalist als „Homo oeconomicus“*. Konstanz, UVK Verlag.
- Ferree, Myra M.; Gamson, William A.; Gerhards, Jürgen & Rucht, Dieter (2002): Four models of the public sphere in modern democracies. In: *Theory and Society*. Jg. 31, Nr. 3, S. 289-324.

- Foucault, Michel (2001): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Fradley, Martin (2004): Maximus melodramaticus – Masculinity, masochism and white male paranoia in contemporary Hollywood cinema. In: Yvonne Tasker (Hrsg.): Action and adventure cinema. London & New York, Routledge, S. 235-251.
- Frankenberg, Günter (1994): Auf der Suche nach der gerechten Gesellschaft – Bemerkungen zur Fortsetzung der Kommunitarismus Debatte. In: Günter Frankenberg (Hrsg.): Auf der Suche nach der gerechten Gesellschaft. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, S. 7-24.
- Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (2011): Kriterien für die Prüfung von FSK-Online. Verfügbar unter: [http://www.fsk.de/media\\_content/1671.pdf](http://www.fsk.de/media_content/1671.pdf). Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Frey-Vor, Gerlinde (1996): Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen – Lindenstraße und East Enders im interkulturellen Vergleich. Berlin, Spiess Verlag.
- Friedrich, Katja & Jandura, Olaf (2012): Politikvermittlung durch Boulevardjournalismus – Eine öffentlichkeitstheoretische Neubewertung. In: Publizistik. Jg. 57, Nr. 4, S. 403-417.
- Fritsch, Oliver (2011): Dirk Nowitzki, der Vollendete. Auf: Zeit.de. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/sport/201106/nowitzki-nba-basketball-deutschland>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Früh, Werner & Wirth, Werner (1997): Positives und negatives Infotainment – Zur Rezeption unterhaltsam aufbereiteter TV-Information. In: Günter Bentele & Michael Haller (Hrsg.): Aktuelle Entstehung von Öffentlichkeit – Akteure, Strukturen, Veränderungen. Konstanz, UVK Verlag, S. 367-381.
- Früh, Werner (2001): Gewaltpotentiale des Fernsehangebots – Programmangebot und zielgruppenspezifische Interpretation. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Fukuyama, Francis (1995): Trust – The social virtues and the creation of prosperity. New York, The Free Press.
- Gabriel, Oscar W. & Brettschneider, Frank (1998): Politische Partizipation. In: Otfried Jarren, Ulrich Sarcinelli & Ulrich Saxer (Hrsg.): Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft – Ein Handbuch mit Lexikonteil. Opladen & Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, S. 285-291.
- Geißel, Brigitte; Kern, Kristine; Klein, Ansgar & Berger, Maria (2004): Einleitung – Integration, Zivilgesellschaft und Sozialkapital. In: Ansgar Klein, Kristine Kern, Brigitte Geißel & Maria Berger (Hrsg.): Zivilgesellschaft und Sozialkapital – Herausforderungen

- politischer und sozialer Integration. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-18.
- Gerbner, George & Gross, Larry (1976): Living with television – The violence profile. In: Journal of Communication. Jg. 26, Nr. 2, S. 173-199.
- Gerbner, George; Gross, Larry; Jackson-Beeck, Marilyn; Jeffries-Fox, Suzanne & Signorielli, Nancy (1978): Cultural indicators – TV violence profile no. 9. In: Journal of Communication. Jg. 28, Nr. 3, S. 176-207.
- Gerbner, George; Signorielli, Nancy; Morgan, Michael & Jackson-Beeck, Marilyn (1979): The demonstration of power – Violence profile no. 10. In: Journal of Communication. Jg. 29, Nr. 3, S. 177-196.
- Gerbner, George; Gross, Larry; Morgan, Michael & Signorielli, Nancy (1980): The „Mainstreaming“ of America – Violence profile no. 11. In: Journal of Communication. Jg. 30, Nr. 3, S. 10-29.
- Gerber, George; Gross, Larry; Morgan, Michael & Signorielli, Nancy (1982): Charting the mainstream – Television's contributions to political orientations. In: Journal of Communication. Jg. 32, Nr. 2, S. 100-127.
- Gerber, George; Morgan, Michael & Signorielli, Nancy (1999): Profiling television violence. In: Kaarle Nordenstreng & Michael Griffin (Hrsg.): International media monitoring. Cresskill, Hampton Press, S. 335-365.
- Gerbner, George; Gross, Larry; Morgan, Michael; Signorielli, Nancy & Shanahan, James (2002): Growing up with television – Cultivation processes. In: Jennings Bryant & Dolf Zillmann (Hrsg.): Media effects – Advances in theory and research. London, LEA Publishers, S. 43-68.
- Gerhards, Jürgen (1997): Diskursive versus liberale Öffentlichkeit – Eine empirische Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Jg. 49, Nr. 1, S. 1-34.
- Graves, Mark A. & Engle, Bruce F. (2006): Blockbusters – A reference guide to film genres. London, Greenwood Press.
- Grimm, Jürgen (1999): Fernsehgewalt – Zuwendungsattraktivität, Erregungsverläufe sozialer Effekt – Zur Begründung und praktischen Anwendung eines kognitiv-psychologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen. Opladen, Westdeutscher Verlag.

- Grimm, Petra; Kirste, Katja & Weiß, Jutta (2005): Gewalt zwischen Fakten und Fiktionen – Eine Untersuchung von Gewaltdarstellungen im Fernsehen unter besonderer Berücksichtigung ihres Realitäts- bzw. Fiktionalitätsgrades. Berlin, VistaVerlag.
- Groß, Hermann & Kreuzer, Arthur (2009): Ehrenamtliche Polizei als Scharnier zwischen Bürger und Polizei. In: Erich Marks & Wiebke Steffen (Hrsg.): Engagierte Bürger, sichere Gesellschaft – Ausgewählte Beiträge des 13. Deutschen Präventionstages. Mönchengladbach, Forum Verlag, S. 171-180.
- Haas, Tanni (1999): Whats public about public journalism? In: Communication Theory. Jg. 9, Nr. 3, S. 346-364.
- Habermas, Jürgen (1971): Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung? Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Habermas, Jürgen (1992): Faktizität und Geltung – Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag.
- Habermas, Jürgen (2008): Ach, Europa. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Habermas, Jürgen (2010): Keine Demokratie kann sich das leisten. Auf: Süddeutsche.de. Verfügbar unter: <http://www.seuddeutsche.de/kultur/juergen-habermas-keine-deomkratie-kann-sich-das-leisten-1.8.92340>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Hackenbroch, Rolf (1998): Verbändekommunikation. In: Otfried Jarren, Ulrich Sarcinelli & Ulrich Saxer (Hrsg.): Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft – Ein Handbuch mit Lexikonteil. Opladen & Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, S. 482-488.
- Hall, Sheldon (2002): Tall revenue features – The genealogy of the modern Blockbuster. In: Steve Neale (Hrsg.): Genre and contemporary Hollywood. London, BFI Publishing, S. 11-26.
- Hammond, Michael (2004): Saving Private Ryan's special effects. In: Yvonne Tasker (Hrsg.): Action and adventure cinema. London & New York, Routledge, S. 153-166.
- Hanifan, Lyda Judson (1916): The rural school community center. In: Annals of the American Academy of Politcal and Social Science. Nr. 67, S. 130-138.
- Haupts, Tobias (2014): Die Videothek – Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution. Bielefeld, Transcript Verlag.
- Heinze, Rüdiger (2009): Charm and persuasion of evil characters in contemporary american fiction and film. In: Jochen Achilles & Ina Bergmann (Hrsg.): Representations of evil in fiction and film. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Tier, S. 213-224.

- Heller-Nicholas, Alexandra (2011): Rape-revenge films – A critical study. London, McFarland & Company.
- Helmbrecht, Michael (2005): Erosion des Sozialkapitals? – Eine kritische Diskussion der Thesen Robert D. Putnams. Bielefeld, Transcript Verlag.
- Hendrich, Karin (2013): Nur 2,5 Jahre Haft! – Mildes Urteil, obwohl sie ihr Kind verhungern ließ. Auf: Bild.de. Verfügbar unter: <http://www.bild.de/regional/berlin/urteil/ist-viel-zu-niedrig-32938848.bild.html>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Herb, Karlfriedrich (2004): Alexis de Tocqueville. In: Hans Maier & Horst Denzer (Hrsg.): Klassiker des politischen Denkens – Von John Locke bis Max Weber. München, C.H. Beck Verlag, S. 145-156.
- Hickethier, Knut (2010): 60 Jahre ARD – „Tatort“ und „Lindenstraße“ als Spiegel der Gesellschaft. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Nr. 20, S. 41-46.
- Hickethier, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart & Weimar, J.B. Metzler Verlag.
- Hirsch, Paul M. (1980): The „scary world“ of the nonviewer and other anomalies – A reanalysis of Gerbner et al.'s findings on cultivation analysis – Part 1. In: Communication Research. Jg. 7, Nr. 4, S. 403-456.
- Hirsch, Paul M. (1981): On not learning from one's own mistakes – A reanalysis of Gerbner et al.'s findings on cultivation analysis – Part 2. In: Communication Research, Jg. 8, Nr. 1, S. 3-37.
- Holtz-Bacha, Christina (1990): Ablenkung oder Abkehr von der Politik? – Mediennutzung im Geflecht politischer Orientierungen. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Holtz-Bacha, Christiana (1994): Entfremdung von der Politik durch „Fernseh-Politik“? – Zur Hypothese von der Videomalaise. In: Otfried Jarren (Hrsg.): Politische Kommunikation in Hörfunk und Fernsehen – Gegenwartskunde. Opladen, Westdeutscher Verlag, S. 123-133.
- Holtz-Bacha, Christina & Peiser, Wolfram (1999): Verlieren die Massenmedien ihre Integrationsfunktion? – Eine empirische Analyse zu den Folgen der Fragmentierung des Medienpublikums. In: Uwe Hasebrink & Patrick Rössler (Hrsg.): Publikumsbindungen. München, R. Fischer Verlag, S. 41-53.
- Honneth, Axel (1993): Einleitung. In: Axel Honneth (Hrsg.): Kommunitarismus – Eine Debatte über die moralischen Grundlagen moderner Gesellschaften. Frankfurt am Main, Campus Verlag, S. 7-17.



- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (1969): Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Horn, Antje (2012): Lasst das nicht Hulk hören – Avengers sind dem Pentagon zu unrealistisch. Auf: Moviepilot.de. Verfügbar unter: <http://www.moviepilot.de/news/the-avengers-sind-dem-pentagon-zu-unrealistisch-115616>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- House, James S.; Landis, Karl R. & Umberson, Debra (1988): Social relationship and health. In: Science. Nr. 241, S. 540-545.
- Imhof, Kurt; Blum, Roger; Bonfadelli, Heinz & Jarren, Otfried (2006): Einleitung. In: Kurt Imhof, Roger Blum, Heinz Bonfadelli & Otfried Jarren (Hrsg.): Demokratie in der Mediengesellschaft. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9-25.
- Internet Movie Database: Verfügbar unter: <http://www.imdb.de>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Jarren, Otfried & Dongens, Patrick (2006): Politische Kommunikation in der Mediengesellschaft – Eine Einführung. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jeffords, Susan (1994): Hard bodies – Hollywood masculinity in the Reagan era. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Keane, John (1988): Democracy and civil society – On the predicament of european socialism, the prospects for democracy and the problem of controlling social and political power. London & New York, Verso Books.
- Keller, Reiner (2011): Diskursforschung – Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kepplinger, Hans Mathias (2005): Die Mechanismen der Skandalisierung – Die Macht der Medien und die Möglichkeit der Betroffenen. München, Olzog Verlag.
- King, Geoff (2000): New Hollywood cinema – An introduction. London, IB Tauris.
- Klaus, Elisabeth (1996): Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile. In: Rundfunk und Fernsehen. Jg. 44, Nr. 3, S. 403-411.
- Klaus, Elisabeth (2008): Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile. In: Johanna Dorer, Brigitte Geiger & Regina Köpf (Hrsg.): Medien, Politik Geschlecht – Feministische Befunde zur politischen Kommunikationsforschung. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 51-65.

- Klein, Ansgar; Kern, Kristine; Geißel, Brigitte & Berger, Maria (2004): Zivilgesellschaft und Sozialkapital – Herausforderungen politischer und sozialer Integration. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Klie, Thomas (2010): Bürgerschaftliches Engagement in der Pflege. In: Thomas Olk, Ansgar Klein & Birger Hartnuß (Hrsg.): Engagementpolitik – Die Entwicklung der Zivilgesellschaft als politische Aufgabe. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 571-591.
- Kocka, Jürgen (2004): Zivilgesellschaft in historischer Perspektive. In: Ralph Jessen, Sven Reichardt & Ansgar Klein (Hrsg.): Zivilgesellschaft als Geschichte – Studien zum 19. und 20. Jahrhundert. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 29-43.
- Kowalski, Dean A. (2012): Moral theory at the movies – An introduction to ethics. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- Kreutzberger, Stefan (2009): Die Ökologie – Wie Sie den grünen Etikettenschwindel durchschauen. Berlin, Econ Verlag.
- Krüger, Udo Michael (1985): „Soft news“ – Kommerzielle Alternative zum Nachrichtenangebot öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten – Sat.1, RTL plus, ARD und ZDF im Vergleich. In: Media Perspektiven. Nr. 6, S. 479-490.
- Kunczik, Michael & Zipfel, Astrid (2006): Gewalt und Medien – Ein Studienhandbuch. Köln, Böhlau Verlag.
- Lachlan, Kenneth A.; Tamborini, Ron; Weber, Rene; Westerman, David; Skalski, Paul & Davis, Jeff (2009): The spiral of violence – Equity of violent reprisal in professional wrestling and its dispositional and motivational features. In: Journal of Broadcasting and Electronic Media. Jg. 53, Nr. 1, S. 56-75.
- Landmeier, Christine & Daschmann, Gregor (2011): Im Seichten kann man nicht ertrinken? – Boulevardisierung in der überregionalen deutschen Qualitätspresse. In: Roger Blum, Heinz Bonfadelli, Kurt Imhoff & Otfried Jarren (Hrsg.): Krise der Leuchttürme öffentlicher Kommunikation – Vergangenheit und Zukunft der Qualitätsmedien. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 177-194.
- Liebel, Franz (2002): Wie verkauft man mit „Gemeinwohl?“ In: Herfried Münkler & Karsten Fischer (Hrsg.): Gemeinwohl und Gemeinsinn – Rhetoriken und Perspektiven sozial-moralischer Orientierungen. Berlin, Akademie Verlag, S. 207-226.
- Löblich, Maria (2010): Die empirisch-sozialwissenschaftliche Wende in der Publizistik- und Zeitungswissenschaft. Köln, Halem Verlag.

- Lukesch, Helmut; Bauer, Christoph; Eisenhauer, Rüdiger & Schneider, Iris (2004): Das Weltbild des Fernsehens – Eine Untersuchung der Sendungsangebote öffentlich-rechtlicher und privater Sender in Deutschland. Ergebnisse der Inhaltsanalyse zum Weltbild des Fernsehens. Regensburg, Roderer Verlag.
- Lüdeker, Jens (2010): Grundlagen für eine ethische Filmanalyse – Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von Tropa de Elite und Dexter. In: Rabbiteye – Zeitschrift für Filmforschung. Nr. 1, S. 41-59.
- Lünenborg, Margerth (2007): Unterhaltung als Journalismus, Journalismus als Unterhaltung – Theoretische Überlegungen zur Überwindung einer unangemessenen Dichotomie. In: Armin Scholl, Rudi Regner & Bernd Blöbaum (Hrsg.): Journalismus und Unterhaltung – Theoretische Ansätze und empirische Befunde. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 67-83.
- Maccoby, Eleanor, E. (1964): Die Wirkungen des Fernsehens auf Kinder. In: Wilbur Schramm (Hrsg.): Grundfragen der Kommunikationsforschung. München, Juventa Verlag, 141-154.
- Martinsen, Renate (2009): Öffentlichkeit in der „Mediendemokratie“ aus der Perspektive konkurrierender Demokratietheorien. In: Frank Marcinkowski & Barbara Fetsch (Hrsg.): Politik in der Mediendemokratie. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 37-69.
- Mayring, Philipp (2010): Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken. Weinheim, Beltz Verlag.
- Merkel, Wolfgang & Lauth, Hans Joachim (1998): Systemwechsel und Zivilgesellschaft – Welche Zivilgesellschaft braucht die Demokratie? In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Nr. 6, S. 3-19.
- Meyen, Michael; Löblich, Maria; Pfaff-Rüdiger, Senta & Riesmeyer, Claudia (2011): Qualitative Forschung in der Kommunikationswissenschaft – Eine praxisorientierte Einführung. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meyen, Michael (2012): ICA Fellows – A collective biography. In: International Journal of Communication. Nr. 6, S. 2378-2396.
- Meyer, John W. (2005): Weltkultur – Wie die westlichen Prinzipien die Welt durchdringen. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz, UVK Verlag.
- Moviepilot: Verfügbar unter: <http://www.moviepilot.de>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.

- Moy, Patricia; Xenos, Michael A. & Hess, Verena K. (2005): Communication and citizenship – Mapping the political effects of infotainment. In: Mass Communication and Society. Jg. 8, Nr. 2, S. 111-131.
- Münkler, Herfried (1997): Der kompetente Bürger. In: Ansgar Klein & Rainer Schmalz-Bruns (Hrsg.): Politische Beteiligung und Bürgerengagement in Deutschland – Möglichkeiten und Grenzen. Baden-Baden, Nomos Verlag, S. 153-172.
- Münkler, Herfried & Fischer, Karsten (2002): Einleitung – Rhetoriken des Gemeinwohls und Probleme des Gemeinsinns. In: Herfried Münkler & Karsten Fischer (Hrsg.): Gemeinwohl und Gemeinsinn – Rhetoriken und Perspektiven sozial-moralischer Orientierungen. Berlin, Akademie Verlag, S. 9-18.
- Myers, David G. & Diener, Ed (1995): Who is happy? In: Psychological Science. Jg. 6, Nr. 1, S. 10-19.
- Nawaratil, Ute & Schönhagen, Philomen (2008): Die qualitative Inhaltsanalyse – Rekonstruktion der Kommunikationswirklichkeit. In: Hans Wagner (Hrsg.): Qualitative Methoden in der Kommunikationswissenschaft. München, R. Fischer Verlag, S. 333-346.
- Neale, Steve (2004): Action-adventure as Hollywood genre. In: Yvonne Tasker (Hrsg.): Action and adventure cinema. London & New York, Routledge, S. 71-83.
- Neuberger, Christoph & Lobigs, Frank (2010): Die Beduetung des Internets im Rahmen der Vielfaltssicherung – Gutachten im Auftrag der Kommission zur Ermittlung der Konzentration im Medienbereich. Berlin, Vista Verlag.
- Nieland, Jörg-Uwe (2002): Fiktionalisierung der politischen Kommunikation – Zwischen strategischen Kalkül und Entleerung der Politik. In: Achim Baum & Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): Fakten und Fiktionen – Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten. Konstanz, UVK Verlag, S. 499-513.
- Nieland, Jörg-Uwe & Kamps, Klaus (2004): Politikdarstellung und Unterhaltungskultur – Zum Wandel der politischen Kommunikation. Köln, Halem Verlag.
- Nimz, Dörte (2000): Erin Brockovich – Filmerzziehung und Partizipation. Bönen, Druckverlag Kettler.
- Noelle-Neumann, Elisabeth (1973): Kumulation, Konsonanz und Öffentlichkeitseffekt – Ein neuer Ansatz zur Analyse der Wirkung von Massenmedien. In: Publizistik. Jg. 18, Nr. 1, S. 26-55.
- Norris, Pippa (1996): Does television erode social capital? – A reply to Putnam. In: Political Science and Politics. Jg. 29, Nr. 3, S. 474-480.

- Nowak, Martin A. & Sigmund, Karl (1992): Tit for tat in heterogeneous populations. In: Nature. Nr. 355, S. 250-253.
- Nussbaum, Martha C. (2000): Toleranz, Mitleid und Gnade. In: Reiner Forst (Hrsg.): Toleranz – Philosophische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis einer umstrittenen Tugend. Frankfurt am Main, Campus Verlag, S. 144-161.
- Oberreuter, Heinrich (1990): Defizite der Streitkultur in der Parteiendemokratie. In: Ulrich Sarcinelli (Hrsg.): Demokratische Streitkultur – Theoretische Grundpositionen und Handlungsalternativen in Politikfeldern. Opladen, Westdeutscher Verlag, S. 77-100.
- Offe, Claus (1999): Sozialkapital – Begriffliche Probleme und Wirkungsweise. In: Ernst Kistler, Heinz-Herbert Noll & Eckahard Priller (Hrsg.): Perspektiven gesellschaftlichen Zusammenhalts – Empirische Befunde, Praxiserfahrungen, Meßkonzepte. Berlin, Edition Sigma, S. 113-120.
- Ostermann, Eberhard (2007): Die Filmerzählung – Acht exemplarische Analysen. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Paik, Haejung & Comstock, George (1994): The effects of television violence on antisocial behavior – A meta analysis. In: Communication Research. Jg. 21, Nr. 4, S. 516-546.
- Parke, Ross D.; Berkowitz, Leonard; Leyens, Jacques P.; West, Stephen G. & Sebastian, Richard J. (1977): Some effects of violent and nonviolent movies on the behavior of juvenile delinquents. In: Leonard Berkowitz (Hrsg.): Advances in experimental social psychology. New York, Academic Press, S. 135-172.
- Patterson, Thomas E. (2000): Doing well and doing good – How soft news and critical journalism are shrinking the news audience and weakening democracy – And what news outlets can do about it. Harvard, The Joan Shorenstein Center Press Politics.
- Petersen, Christoph (2009): Kritik der Filmstarts.de-Redaktion: Gesetz der Rache. Auf: Filmstarts.de. Verfügbar unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/100105-Gesetz-der-Rache/kritik.html>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Pfetsch, Barbara (1996): Konvergente Fernsehformate in der Politikberichterstattung? – Eine vergleichende Analyse öffentlich-rechtlicher und privater Programme 1985/86 und 1993. In: Rundfunk und Fernsehen. Jg. 44, Nr. 4, S. 479-498.
- Pietraß, Manuela (2007): Bildungsdefizite durch Infotainment – Die didaktische Bedeutung medialer Gestaltungsmittel. In: Johannes Fromme & Burkhard Schäffer (Hrsg.): Medien, Macht, Gesellschaft. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 121-137.
- Pollack, Detlef (2004): Zivilgesellschaft und Staat in der Demokratie. In: Ansgar Klein, Kristine Kern, Brigitte Geißel & Maria Berger (Hrsg.): Zivilgesellschaft und Sozialkapital

- Herausforderungen politischer und sozialer Integration. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 23-40.
- Postman, Neil (1985): Wir amüsieren uns zu Tode – Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Potter, James W. (1991): Examining cultivation from the psychological perspective – Component sub-processes. In: *Communication Research*. Jg. 18, Nr. 1, S. 77-102.
- Potter, James W. (1993): Cultivation theory and research – A conceptual critique. In: *Human Communication Research*. Jg. 19, Nr. 4, S. 564-601.
- Poundstone, William (1992): Prisoner's dilemma – John von Neumann, game theory and the puzzle of the bomb. New York, Anchor Books.
- Priller, Eckhard & Zimmer, Annette (2001): Der Dritte Sektor – Wachstum und Wandel. Gütersloh, Verlag Bertelsmann Stiftung.
- Prior, Markus (2003): Any good news in soft news? – The impact of soft news preference on political knowledge. In: *Political Communication*. Jg. 20, Nr. 2, S. 149-171.
- Purse, Lisa (2011): Contemporary action cinema. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Putnam, Robert D.; Leonardi, Robert & Nanetti, Raffaella Y. (1993): Making democracy work – Civic traditions in modern Italy. Princeton, Princeton University Press.
- Putnam, Robert D. (1995a): Bowling alone – America's declining social capital. In: *Journal of Democracy*. Jg. 6, Nr. 1, S. 65-78.
- Putnam, Robert D. (1995b): Tuning in, tuning out – The strange disappearance of social capital in America. In *Political Science & Politics*. Jg. 27, Nr. 4, S. 664-683.
- Putnam, Robert D. (1996): Symptome der Krise – Die USA, Europa und Japan im Vergleich. In: Werner Weidenfeld (Hrsg.): *Demokratie am Wendepunkt – Die demokratische Frage als Projekt des 21. Jahrhunderts*. Berlin, Siedler Verlag, S. 52-80.
- Putnam, Robert D. (2000): *Bowling alone – The collapse and revival of american community*. New York, Simon & Schuster.
- Putnam, Robert D. & Goss, Kristin A. (2001): Einleitung. In: Robert D. Putnam (Hrsg.): *Gesellschaft und Gemeinsinn – Sozialkapital im internationalen Vergleich*. Gütersloh, Verlag Bertelsmann Stiftung, S. 15-44.
- Rader, Günther & Rinsdorf, Lars (2002): Wieviel Spaß muss sein? – Unterhaltsame Politikberichterstattung im Feldversuch. In: Christian Schicha & Carsten Brosda (Hrsg.): *Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten – Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus*. Münster, Lit Verlag, S. 233-248.

- Reese-Schäfer, Walter (2001): *Kommunitarismus*. Frankfurt am Main, Campus Verlag.
- Robinson, Michael J. (1975): American political legitimacy in an era of electronic journalism – Reflections on the evening news. In: Douglass Cater & Richard Adler (Hrsg.): *Television as a social force – New approaches TV criticism*. New York, Praeger Publishers, S. 97-139.
- Robinson, Michael J. (1976): Public affairs television and the growth of political malaise – The case of „The selling of the Pentagon“. In: *American Political Science Review*. Jg. 70, Nr. 2, S. 409-432.
- Roßteutscher, Sigrid; Westle, Bettina & Kunz, Volker (2008): Das Konzept des Sozialkapitals und Beiträge zentraler Klassiker. In: Bettina Westle & Oscar W. Gabriel (Hrsg.): *Sozialkapital – Eine Einführung*. Baden-Baden, Nomos Verlag, S. 11-40.
- Rotten Tomatoes: Verfügbar unter: <http://www.rottentomatoes.com>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Rousseau, Jean-Jacques (1986): *Vom Gesellschaftsvertrag*. Ditzingen, Reclam Verlag.
- Rucht, Dieter (1997): Soziale Bewegungen als demokratische Produktivkraft. In: Ansgar Klein & Rainer Schmalz-Bruns (Hrsg.): *Politische Beteiligung und Bürgerengagement in Deutschland – Möglichkeiten und Grenzen*. Baden-Baden, Nomos Verlag, S. 382-403.
- Saxer, Ulrich (2006): *Politik als Unterhaltung – Zum Wandel politischer Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft*. Konstanz, UVK Verlag.
- Schicha, Christian (1999): Infotainment – Zur politischen Berichterstattung zwischen Information und Unterhaltung. In: *Zeitschrift für Kommunikationsökologie und Medienethik*. Jg. 10, Nr. 1, S. 25-30.
- Schicha, Christian & Brosda, Carsten (2002): Politvermittlung zwischen Information und Unterhaltung – Eine Einführung. In: Christian Schicha & Carsten Brosda (Hrsg.): *Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten – Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus*. Münster, Lit Verlag, S. 7-37.
- Shils, Edward (1991): Was ist eine Civil Society? In: Krzysztof Michalski (Hrsg.): *Europa und die Civil Society – Castelgandolfo-Gespräche 1989*. Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, S. 13-51.
- Schmidt, Jürgen (2007): *Zivilgesellschaft – Bürgerliches Engagement von der Antike bis zur Gegenwart*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- Schmidt, Manfred G. (2010): *Demokratietheorien – Eine Einführung*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schmidt-Bleek, Friedrich (2014): *Grüne Lügen – Nichts für die Umwelt, alles für's Geschäft – Wie Politik und Wirtschaft die Welt zugrunde richten*. München, Ludwig Verlag.
- Schnake, Karin (2000): „Klinik unter Palmen“ und „Tatort“ – Information als Affektträger von Unterhaltung. In: Ingrid Paus-Haase, Dorothee Schnatmeyer, Claudia Wegener (Hrsg.): *Information, Emotion, Sensation – Wenn im Fernsehen die Grenzen verfließen*. Bielefeld, GMK Verlag, S. 201-235.
- Schneider, Tim (2009): *Filmkritik zu Gesetz der Rache*. Auf: Kino.de. Verfügbar unter: <http://www.kino.de/kinofilm/gesetz-der-rache/115660#kritik>. Zuletzt abgerufen am: 15. September 2015.
- Schraewer, Claudia (2003): *Skandale und Missstände – Zur Bedeutung der Sprache für die Realitätsdarstellung*. In: *Publizistik*. Jg. 48, Nr. 1, S. 47-62.
- Schulz, Winfried (2008): *Politische Kommunikation – Theoretische Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schulze, Gerhard (1996): *Die Wahrnehmungsblockade – Vom Verlust der Spürbarkeit der Demokratie*. In: Werner Weidenfeld (Hrsg.): *Demokratie am Wendepunkt – Die demokratische Frage als Projekt des 21. Jahrhunderts*. Berlin, Siedler Verlag, S. 33-51.
- Seeman, Teresa E. (1996): *Social ties and health – The benefits of social integration*. In: *Annual of Epidemiology*. Jg. 6, Nr. 5, S. 442-451.
- Shaw, Dan (2012): *Morality and the movies – Reading ethnics through film*. London & New York, Continuum International Publishing Group.
- Signorielli, Nancy (2003): *Prime-time violence 1993-2001 – Has the picture really changed?* In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. Jg. 47, Nr. 1, S. 36-57.
- Signorielli, Nancy (2005): *Violence in the media – A reference handbook*. Santa Barbara, ABC-Clio.
- Staud, Toralf (2009): *Grün, grün, grün ist alles, was wir kaufen – Lügen, bis das Image stimmt*. Köln, Kiepenheuer & Witsch.
- Stricker, Michael (2007): *Ehrenamt als soziales Kapital – Partizipation und Professionalität in der Bürgergesellschaft*. Berlin, Köster Verlag.
- Strub, Christan (2006): *Strafe als Katharsis der Stummen – Was heißt es zu lernen, Verantwortung für eine verletzte Norm zu übernehmen?* In: Ludger Heidbrink & Alfred Hirsch



- (Hrsg.): Verantwortung in der Zivilgesellschaft – Zur Konjunktur eines widersprüchlichen Prinzips. Frankfurt am Main, Campus Verlag, S. 331-360.
- Tasker, Yvonne (1993): Spectacular bodies – Gender, genre and the action cinema. London & New York, Routledge.
- Teays, Wanda (2012): Seeing the light – Exploring ethics through movies. New York, Wiley-Blackwell.
- Thussu, Daya K. (2007): News as entertainment – The rise of global infotainment. Los Angeles, Sage Publications.
- Ullrich, Peter (2008): Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie – Ein- und Überblick. In: Ulrike Freikamp, Matthias Leanza, Janne Mende, Stefan Müller, Peter Ullrich & Heinz-Jürgen Voss (Hrsg.): Kritik mit Methode? – Forschungsmethoden und Gesellschaftskritik. Berlin, Dietz Verlag, S. 19-32.
- Veenhoven, Ruut (1996): Developments in satisfaction research. In: Social Indicators Research. Jg. 37, Nr. 1, S. 1-46.
- Vorländer, Hans (2001): Dritter Weg und Kommunitarismus. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Nr. 17, S. 16-23.
- Walzer, Michael (1993): Die kommunitaristische Kritik am Liberalismus. In: Axel Honneth (Hrsg.): Kommunitarismus – Eine Debatte über die moralischen Grundlagen moderner Gesellschaften. Frankfurt am Main, Campus Verlag, S. 157-180.
- Walzer, Michael (1996): Zivile Gesellschaft und amerikanische Demokratie. Frankfurt am Main, Rotbuch Verlag.
- Wegener, Claudia (2000): Informationsvermittlung im Zeitalter der Unterhaltung – Eine Langzeitanalyse politischer Fernsehmagazine. Bielefeld, Westdeutscher Verlag.
- Weidenfeld, Werner (1996): Den Wandel möglich machen – Eine Diagnose zur politischen Kultur der Demokratie. In: Werner Weidenfeld (Hrsg.): Demokratie am Wendepunkt – Die demokratische Frage als Projekt des 21. Jahrhunderts. Berlin, Siedler Verlag, S. 15-32.
- Weidenfeld, Werner (2001): Vorwort. In: Robert D. Putnam (Hrsg.): Gesellschaft und Gemeinsinn – Sozialkapital im internationalen Vergleich. Gütersloh, Verlag Bertelsmann Stiftung, S. 11-15.
- Wessley, Christian (1998): Das Opfer im kommerziellen Film – Aspekte des Sündenbockmechanismus im Kino. In: Gerhard Larcher, Franz Grabner, Christian Wessley (Hrsg.):

- Visible violence – Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film. Münster, Lit Verlag, S. 199-211.
- Westle, Bettina & Gabriel, Oscar W. (2008): Sozialkapital – Eine Einführung. Baden-Baden, Nomos Verlag.
- Wiedemann, Thomas (2014): Pierre Bourdieu – Ein internationaler Klassiker der Sozialwissenschaft mit Nutzen für die Kommunikationswissenschaft. In: Publizistik. Jg. 62, Nr. 1, S. 83-101.
- Wilson, Barbara J.; Smith, Stacy L.; Potter, James W.; Kunkel, Dale; Linz Daniel; Colvin, Carolyn M. & Donnerstein, Edward (2002): Violence in children's television programming – Assessing the risks. In: Journal of Communication. Jg. 52; Nr. 1, S. 5-35.
- Wolling, Jens (1999): Politikverdrossenheit durch Massenmedien? – Der Einfluss der Medien auf die Einstellungen der Bürger zur Politik. Opladen & Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Woolcock, Michael & Narayan, Deepa (2000): Social capital – Implications development theory, reasearch and policy. In: The World Bank Observer. Jg. 15, Nr. 2, S. 225-249.
- Wünsch, Carsten (2002): Unterhaltungstheorien – Ein systematischer Überblick. In: Werner Früh (Hrsg.): Unterhaltung durch das Fernsehen – Eine morale Theorie. Konstanz, UVK Verlag, S. 15-42.
- Wünsch, Carsten; Nitsch, Cordula & Eilders, Christiane (2012): Politische Kultivierung am Vorabend – Ein prolonged-exposure-Experiment zur Wirkung der Fernsehserie „Lindenstraße“. In: Medien- und Kommunikationswissenschaft. Jg. 60, Nr. 2, S. 176-195.
- Wyatt, Justin (1994): High concepts – Movies and marketing in Hollywood. Austin, University Press of Texas.
- Zerback, Thomas (2013): Publizistische Vielfalt – Demokratischer Nutzen und Einflussfaktoren. Konstanz, UVK Verlag.
- Ziemann, Andreas (2014): Death Wish (1974) – Beobachtungen eines Films. In: Rabbiteye – Zeitschrift für Filmforschung. Nr. 6, S. 141-155.
- Zimmer, Annette (2012): Zivilgesellschaft – Ein Leitbild. In: Stefan Hradil (Hrsg.): Deutsche Verhältnisse – Eine Sozialkunde. Bonn, Bpb Verlag, S. 353-364.

## **Untersuchte Filme**

Air Force One (1997): Wolfgang Petersen (Regie). Buena Vista Home Entertainment GmbH, München.

Auf der Flucht (1993): Andrew Davis (Regie). Warner Home Video Germany GmbH, Hamburg.

Avatar – Aufbruch nach Pandora (2009): James Cameron (Regie). Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, Frankfurt am Main.

Batmans Rückkehr (1992): Tim Burton (Regie). Warner Home Video Germany GmbH, Hamburg.

Black Rain (1989): Ridley Scott (Regie). Paramount Home Entertainment Germany GmbH, Unterföhring.

Conan, der Barbar (1982): John Milius (Regie). Concorde Home Entertainment GmbH, München.

Der Staatsfeind Nr. 1 (1998): Tony Scott (Regie). Buena Vista Home Entertainment GmbH, München.

Die Bourne Verschwörung (2004): Paul Greengrass (Regie). Universal Pictures Germany GmbH, Hamburg.

Die Maske des Zorro (1998): Martin Campbell (Regie). Sony Pictures Home Entertainment GmbH, München.

Die totale Erinnerung – Total Recall (1990): Paul Verhoeven (Regie). Studiocanal GmbH, Berlin.

Firefox (1982): Clint Eastwood (Regie). Warner Home Video Germany GmbH, Hamburg.

Gladiator (2000): Ridley Scott (Regie). Universal Pictures Germany GmbH, Hamburg.

I, Robot (2004): Alex Proyas (Regie). Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, Frankfurt am Main.

Im Jahr des Drachen (1985): Michael Cimino (Regie). Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, Frankfurt am Main.

Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels (2008): Steven Spielberg (Regie). Paramount Home Entertainment Germany GmbH, Unterföhring.

Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes (1981): Steven Spielberg (Regie). Paramount Home Entertainment Germany GmbH, Unterföhring.

Iron Man (2008): John Favreau (Regie). Concorde Home Entertainment GmbH, München.

Marvel's The Avengers (2012): Joss Whedom (Regie). Walt Disney Studios Home Entertainment, München.

Matrix (1999): Andrew Wachowski & Lana Wachowski (Regie). Warner Home Video Germany GmbH, Hamburg.

Mission: Impossible (1996): Brian De Palma (Regie). Paramount Home Entertainment Germany GmbH, Unterföhring.

Mission: Impossible – Phantom Protokoll (2011): Brad Bird (Regie). Paramount Home Entertainment Germany GmbH, Unterföhring.

Rambo 2 – Der Auftrag (1985): George P. Cosmatos (Regie). Kinowelt Home Entertainment GmbH, Leipzig.

Robin Hood (2010): Ridley Scott (Regie). Universal Pictures Germany GmbH, Hamburg.

Robin Hood – König der Diebe (1991): Kevin Reynolds (Regie). Warner Home Video Germany GmbH, Hamburg.

Spider-Man (2002): Sam Raimi (Regie). Sony Pictures Home Entertainment GmbH, München.

Stirb Langsam (1988): John McTiernan (Regie). Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, Frankfurt am Main.

Stirb Langsam 4.0 (2007): Len Wiseman (Regie). Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, Frankfurt am Main.

Superman 2 – Allein gegen alle (1980): Richard Lester (Regie). Warner Home Video Germany GmbH, Hamburg.

Superman Returns (2006): Bryan Singer (Regie). Warner Home Video Germany GmbH, Hamburg.

The Amazing Spider-Man (2012): Marc Webb (Regie). Sony Pictures Home Entertainment GmbH, München.

The Dark Knight Rises (2012): Christopher Nolan (Regie). Warner Home Video Germany GmbH, Hamburg.

Total Recall (2012): Len Wiseman (Regie). Sony Pictures Home Entertainment GmbH, München.

## **Anhang**

Jahr	Film	Produktionsland	Altersfreigabe	Punkte: Budget	Punkte: Akteure	Punkte: Awards	Punkte: insgesamt
1980	Superman 2 – Allein gegen alle	USA	12 / PG	10,0	10,0	2,0	22,0
1981	Die Klappeschlange	USA	16 / R	1,9	3,2	2,0	7,1
1981	Indiana Jones – Jäger des verl. Schatzes	USA	16 / PG	5,6	10,0	10,0	25,6
1982	Conan, der Barbar	USA	16 / R	6,3	9,5	5,0	19,8
1982	Firefox	USA	16 / PG	6,6	10,0	0,0	16,6
1982	Rambo	USA	16 / R	4,4	9,0	0,0	13,4
1982	Star Trek – Der Zorn des Khan	USA	12 / PG	3,4	7,3	5,0	15,7
1983	Das fliegende Auge	USA	12 / R	3,4	6,2	3,0	12,6
1984	Conan, der Zerstörer	USA	16 / PG	5,6	6,6	0,0	12,2
1985	Im Jahr des Drachen	USA	16 / R	7,1	10,0	7,3	24,4
1985	Rambo 2 – Der Auftrag	USA	16 / R	10,0	10,0	4,8	24,8
1986	FX – Tödliche Tricks	USA	16 / R	2,9	3,8	1,3	8,0
1987	Masters of the Universe	USA	12 / PG	6,5	3,4	7,5	17,4
1988	Stirb langsam	USA	16 / R	8,2	6,2	10,0	24,4
1989	Black Rain	USA	16 / R	8,8	10	5,8	24,6
1989	Road House	USA	16 / R	4,4	2,4	0,0	6,8
1990	Die totale Erinnerung – Total Recall	USA	16 / R	9,0	7,8	9,5	26,3
1990	Jagd auf Roter Oktober	USA	12 / PG	4,2	10,0	5,9	20,1
1990	Stirb langsam 2	USA	16 / R	9,8	5,2	0,7	15,7
1991	Gefährliche Brandung	USA, JPN	16 / R	3,3	3,1	0,9	7,3
1991	Robin Hood – König der Diebe	USA	12 / PG-13	6,7	9,6	10,0	26,3
1991	Rocketeer – Der Raketenmann	USA	12 / PG	4,9	0,7	1,9	7,5
1992	Batmans Rückkehr	USA	12 / PG-13	10,0	10,0	7,0	27,0
1992	Universal Soldier	USA	16 / R	3,2	1,3	0,0	4,5
1993	Auf der Flucht	USA	16 / PG-13	5,6	10,0	10,0	25,6
1993	Cliffhanger – Nur die Starken überleben	USA	16 / R	9,0	10,0	5,2	24,2
1994	Das Kartell	USA	12 / PG-13	8,6	10,0	4,8	23,4
1994	Getaway	USA	16 / R	6,1	7,0	0,3	13,4
1994	Speed	USA	16 / R	4,2	8,8	10,0	23,0
1994	The Specialist	USA	16 / R	6,3	10,0	0,6	16,9
1994	Tödliche Geschwindigkeit	USA	16 / PG-13	6,9	5,4	0,0	12,3
1995	Batman Forever	USA	12 / PG-13	7,8	3,1	10,0	20,9
1995	Heat	USA	16 / R	4,7	10,0	2,0	16,7
1995	Stirb langsam 3 – Jetzt erst recht	USA	16 / R	7,0	10,0	1,0	18,0
1996	Eraser	USA	16 / R	7,8	8,6	2,2	18,6
1996	Mission: Impossible	USA	12 / PG-13	6,3	10,0	2,0	18,3
1996	Operation: Broken Arrow	USA	16 / R	4,3	8,3	1,0	13,6
1997	Air Force One	USA	16 / R	6,6	8,7	6,4	21,7
1997	Batman & Robin	USA	12 / PG-13	9,8	6,1	2,9	18,8
1997	Der Schakal	USA, GBR, FR, GER	16 / R	4,7	6,6	1,0	12,3

Anhang 1: Produktionsland, Altersfreigabe und Punkteverteilungen (1/ 3)

Jahr	Film	Produktionsland	Altersfreigabe	Punkte: Budget	Punkte: Akteure	Punkte: Awards	Punkte: insgesamt
1997	Projekt: Peacemaker	USA	16 / R	3,9	6,0	0,5	10,4
1997	Speed 2 – Cruise Control	USA	12 / PG-13	10,0	2,5	0,0	12,5
1998	Ausnahmestand	USA	16 / R	5,5	10,0	1,2	16,7
1998	<b>Der Staatsfeind Nr. 1</b>	USA	<b>12 / R</b>	<b>7,0</b>	<b>10,0</b>	<b>4,2</b>	<b>21,2</b>
1998	<b>Die Maske des Zorro</b>	USA	<b>12 / PG-13</b>	<b>5,1</b>	<b>10,0</b>	<b>8,0</b>	<b>23,1</b>
1999	Payback – Zahltag	USA	16 / R	7,0	7,6	3,0	17,6
1999	<b>Matrix</b>	USA	<b>16 / R</b>	<b>4,9</b>	<b>5,2</b>	<b>10,0</b>	<b>20,1</b>
2000	<b>Gladiator</b>	USA, GBR	<b>16 / R</b>	<b>6,7</b>	<b>6,4</b>	<b>10,0</b>	<b>23,1</b>
2000	Mission: Impossible 2	USA, AUS	16 / R	8,1	10,0	3,3	21,4
2000	Nur noch 60 Sekunden	USA	12 / PG-13	5,9	9,2	1,3	16,4
2000	The 6th Day	USA	16 / PG-13	5,3	6,4	0,6	12,3
2000	Vertical Limit	USA	12 / PG-13	4,8	1,4	0,7	6,9
2000	X-Men	USA	12 / PG-13	4,8	3,5	3,8	12,1
2001	Lara Croft – Tomb Raider	USA, GER, GBR, JPN	12 / PG-13	7,4	10,0	1,8	19,2
2001	Planet der Affen	USA	12 / PG-13	6,5	6,8	3,5	16,8
2002	Collateral Damage – Zeit der Vergeltung	USA	16 / R	5,5	7,0	0,0	12,5
2002	Die Bourne Identität	USA	12 / PG-13	3,9	10,0	0,8	14,7
2002	<b>Spider-Man</b>	USA	<b>12 / PG-13</b>	<b>9,0</b>	<b>7,9</b>	<b>9,0</b>	<b>25,9</b>
2002	Triple X	USA	12 / PG-13	4,5	3,6	1,8	9,9
2003	Die Liga d. außergewöhnlichen Gentlemen	USA, GER, CZ, GBR	12 / PG-13	5,0	10,0	0,7	15,7
2003	Lara Croft – Die Wiege des Lebens	USA, GER, GBR, JPN	12 / PG-13	6,1	8,1	0,2	14,4
2003	X-Men 2	USA	12 / PG-13	7,1	5,3	4,5	16,9
2004	Das Vermächtnis der Tempelritter	USA	12 / PG	6,5	10,0	1,1	17,6
2004	<b>Die Bourne Verschwörung</b>	USA, GER	<b>12 / PG-13</b>	<b>6,5</b>	<b>10,0</b>	<b>2,9</b>	<b>19,4</b>
2004	<b>I, Robot</b>	USA	<b>12 / PG-13</b>	<b>7,7</b>	<b>10,0</b>	<b>2,5</b>	<b>20,2</b>
2004	Mann unter Feuer	USA	16 / R	4,5	10,0	0,8	15,3
2004	Spider-Man 2	USA	12 / PG-13	10,0	4,6	10,0	24,6
2005	Batman Begins	USA, GBR	12 / PG-13	6,4	10,0	5,5	21,9
2005	Domino	USA, FR	16 / R	2,1	2,0	0,0	4,1
2005	Fantastic Four	USA	12 / PG-13	4,3	1,5	1,0	6,8
2005	Tripple X 2 – The next Level	USA	12 / R	4,8	5,5	0,0	10,3
2006	Miami Vice	USA	12 / PG-13	5,8	10,0	0,4	16,2
2006	Mission: Impossible 3	USA	12 / PG-13	6,4	10,0	1,6	18,0
2006	<b>Superman Returns</b>	USA	<b>12 / PG-13</b>	<b>8,9</b>	<b>7,6</b>	<b>3,7</b>	<b>20,2</b>
2006	X-Men – Der letzte Widerstand	USA	12 / PG-13	8,9	6,4	2,8	18,1
2007	Das Bourne Ultimatum	USA	12 / PG-13	4,7	10,0	3,9	18,6
2007	Das Vermächtnis des geheimen Buches	USA	12 / PG-13	5,5	7,6	0,4	13,5
2007	Fantastic Four – Rise of the Silver Surfer	USA	12 / PG	5,5	2,1	1,3	8,9
2007	Spider-Man 3	USA	12 / PG-13	10,0	4,1	2,3	16,4
2007	<b>Stirb langsam 4.0</b>	USA	<b>16 / PG-13</b>	<b>4,7</b>	<b>4,3</b>	<b>1,4</b>	<b>10,4</b>

Anhang 2: Produktionsland, Altersfreigabe und Punkteverteilungen (2/ 3)

Jahr	Film	Produktionsland	Altersfreigabe	Punkte: Budget	Punkte: Akteure	Punkte: Awards	Punkte: insgesamt
2007	Transformers	USA	12 / PG-13	6,4	1,3	6,8	14,5
2008	Der unglaubliche Hulk	USA	16 / PG-13	6,4	5,1	0,4	11,9
2008	Hellboy 2 – Die goldene Armee	USA, GER	12 / PG-13	3,6	4,6	2,8	11,0
2008	Indiana Jones u. d. Königr. d. Kristalls.	USA	12 / PG-13	7,9	10,0	2,6	20,5
2008	Iron Man	USA	12 / PG-13	6,0	8,8	7,0	21,8
2008	The Dark Knight	USA	16 / PG-13	7,9	9,7	10,0	27,6
2009	Avatar – Aufbruch nach Pandora	USA	12 / PG-13	10,0	8,4	10,0	28,4
2009	Die Entführung der U-Bahn Pelham 123	USA	16 / R	4,3	10,0	0,5	14,8
2009	G.I. Joe – Gemeinauftrag Cobra	USA	16 / PG-13	7,5	1,5	1,2	10,2
2009	Transformers 2 – Die Rache	USA	12 / PG-13	8,5	2,0	3,3	13,8
2009	X-Men Origins – Wolverine	USA	16 / PG-13	6,4	4,0	1,3	11,7
2010	Iron Man 2	USA, GBR	12 / PG-13	8,6	10,0	5,0	23,6
2010	Robin Hood	USA	12 / PG-13	6,7	10,0	1,7	18,4
2010	Salt	USA	12 / PG-13	4,7	10,0	3,3	18,0
2011	Captain America – The first Avenger	USA	12 / PG-13	6,0	0,7	3,0	9,7
2011	Green Lantern	USA	12 / PG-13	8,6	1,5	0,4	10,5
2011	Mission: Impossible – Phantom Protok.	USA	12 / PG-13	6,3	10,0	3,2	19,5
2011	Transformers 3 – Die dunkle Seite des M.	USA	12 / PG-13	8,4	2,1	5,1	15,6
2011	X-Men – Erste Entscheidung	USA	12 / PG-13	6,9	2,0	3,3	12,2
2012	Das Bourne Vermächtnis	USA	12 / PG-13	5,4	7,3	1,6	14,3
2012	Marvel's The Avengers	USA	12 / PG-13	9,5	10,0	10,0	29,5
2012	Safe House	USA	16 / R	3,7	10,0	1,0	14,7
2012	The Amazing Spider-Man	USA	12 / PG-13	9,8	4,5	4,1	18,4
2012	The Dark Knight Rises	USA	12 / PG-13	10,0	10,0	10,0	30,0
2012	Total Recall	USA	12 / PG-13	5,4	3,1	0,6	9,1
2013	Iron Man 3	USA	12 / PG-13	8,6	4,0	4,0	16,6
2013	Man of Steel	USA	12 / PG-13	9,7	9,0	2,1	20,8
2013	Stirb langsam 5 – Ein guter Tag zum Ster.	USA	16 / R	4,0	4,6	0,7	9,3
2013	White House Down	USA	12 / PG-13	6,5	10,0	0,9	17,4

Anhang 3: Produktionsland, Altersfreigabe und Punkteverteilungen (3/3)



Jahr	Film	Budget (in Mio. US-\$)	Oscar erhalten	Oscar nominiert	Golden Globe erhalt.	Golden Globe nom.	Preise insgesamt
1980	Superman 2 – Allein gegen alle	54	0	0	0	0	4
1981	Die Klappeschlange	6	0	0	0	0	4
1981	Indiana Jones – Jäger des verl. Schatzes	18	4	4	0	1	41
1982	Conan, der Barbar	20	0	0	1	0	8
1982	Firefox	21	0	0	0	0	0
1982	Rambo	14	0	0	0	0	0
1982	Star Trek – Der Zorn des Khan	11	0	0	0	0	10
1983	Das fliegende Auge	11	0	1	0	0	4
1984	Conan, der Zerstörer	18	0	0	0	0	1
1985	Im Jahr des Drachen	44	0	0	0	2	5
1985	Rambo 2 – Der Auftrag	24	0	1	0	0	3
1986	FX – Tödliche Tricks	10	0	0	0	0	1
1987	Masters of the Universe	22	0	0	0	0	6
1988	Stirb langsam	28	0	4	0	0	12
1989	Black Rain	30	0	2	0	0	3
1989	Road House	15	0	0	0	0	0
1990	Die totale Erinnerung – Total Recall	65	1	2	0	0	22
1990	Jagd auf Roter Oktober	30	1	2	0	0	9
1990	Stirb langsam 2	70	0	0	0	0	2
1991	Gefährliche Brandung	24	0	0	0	0	3
1991	Robin Hood – König der Diebe	48	0	1	0	2	32
1991	Rocketeer – Der Raketenmann	35	0	0	0	0	6
1992	Batmans Rückkehr	80	0	2	0	0	16
1992	Universal Soldier	23	0	0	0	0	0
1993	Auf der Flucht	40	1	6	1	2	35
1993	Cliffhanger – Nur die Starken überleben	65	0	3	0	0	7
1994	Das Kartell	62	0	2	0	0	9
1994	Getaway	44	0	0	0	0	1
1994	Speed	30	2	1	0	0	28
1994	The Specialist	45	0	0	0	0	2
1994	Tödliche Geschwindigkeit	50	0	0	0	0	0
1995	Batman Forever	100	0	3	0	1	28
1995	Heat	60	0	0	0	0	8
1995	Stirb langsam 3 – Jetzt erst recht	90	0	0	0	0	4
1996	Eraser	100	0	1	0	0	5
1996	Mission: Impossible	80	0	0	0	0	8
1996	Operation: Broken Arrow	55	0	0	0	0	4
1997	Air Force One	85	0	2	0	0	18
1997	Batman & Robin	125	0	0	0	0	12
1997	Der Schakal	60	0	0	0	0	4

Anhang4: Budget & Auszeichnungen der Filme (1/ 3)

Jahr	Film	Budget (in Mio. US-\$)	Oscar erhalten	Oscar nominiert	Golden Globe erhalt.	Golden Globe nom.	Preise insgesamt
1997	Projekt: Peacemaker	50	0	0	0	0	2
1997	Speed 2 – Cruise Control	160	0	0	0	0	0
1998	Ausnahmezustand	70	0	0	0	0	5
1998	Der Staatsfeind Nr. 1	90	0	0	0	0	17
1998	Die Maske des Zorro	65	0	2	0	2	24
1999	Payback – Zahltag	90	0	0	0	0	4
1999	Matrix	63	4	0	0	0	69
2000	Gladiator	103	5	7	2	3	136
2000	Mission: Impossible 2	125	0	0	0	0	27
2000	Nur noch 60 Sekunden	90	0	0	0	0	11
2000	The 6th Day	82	0	0	0	0	5
2000	Vertical Limit	75	0	0	0	0	6
2000	X-Men	75	0	0	0	0	34
2001	Lara Croft – Tomb Raider	115	0	0	0	0	15
2001	Planet der Affen	100	0	0	0	0	31
2002	Collateral Damage – Zeit der Vergeltung	85	0	0	0	0	0
2002	Die Bourne Identität	60	0	0	0	0	7
2002	Spider-Man	140	0	0	2	0	58
2002	Triple X	70	0	0	0	0	16
2003	Die Liga d. außergewöhnlichen Gentlem.	78	0	0	0	0	6
2003	Lara Croft – Die Wiege des Lebens	95	0	0	0	0	2
2003	X-Men 2	110	0	0	0	0	37
2004	Das Vermächtnis der Tempelritter	100	0	0	0	0	9
2004	Die Bourne Verschwörung	75	0	0	0	0	24
2004	I, Robot	120	0	1	0	0	12
2004	Mann unter Feuer	70	0	0	0	0	7
2004	Spider-Man 2	200	1	2	0	0	56
2005	Batman Begins	150	0	1	0	0	54
2005	Domino	50	0	0	0	0	1
2005	Fantastic Four	100	0	0	0	0	11
2005	Tripple X 2 – The next Level	113	0	0	0	0	1
2006	Miami Vice	135	0	0	0	0	5
2006	Mission: Impossible 3	150	0	0	0	0	19
2006	Superman Returns	209	0	1	0	0	33
2006	X-Men – Der letzte Widerstand	210	0	0	0	0	34
2007	Das Bourne Ultimatum	110	3	0	0	0	47
2007	Das Vermächtnis des geheimen Buches	130	0	0	0	0	5
2007	Fantastic Four – Rise of the Silver Surfer	130	0	0	0	0	15
2007	Spider-Man 3	258	0	0	0	0	28
2007	Stirb langsam 4.0	110	0	0	0	0	17

Anhang 5: Budget & Auszeichnungen der Filme (2/ 3)

Jahr	Film	Budget (in Mio. US-\$)	Oscar erhalten	Oscar nominiert	Golden Globe erhalt.	Golden Globe nom.	Preise insgesamt
2007	Transformers	150	0	3	0	0	45
2008	Der unglaubliche Hulk	150	0	0	0	0	5
2008	Hellboy 2 – Die goldene Armee	85	0	1	0	0	21
2008	Indiana Jones u. d. Königr. d. Kristallsch.	185	0	0	0	0	31
2008	Iron Man	140	0	2	0	0	60
2008	The Dark Knight	185	2	6	1	0	165
2009	Avatar – Aufbruch nach Pandora	237	6	3	2	2	134
2009	Die Entführung der U-Bahn Pelham 123	100	0	0	0	0	6
2009	G.I. Joe – Gemeinauftrag Cobra	175	0	0	0	0	14
2009	Transformers 2 – Die Rache	200	0	1	0	0	27
2009	X-Men Origins – Wolverine	150	0	0	0	0	16
2010	Iron Man 2	200	0	1	0	0	28
2010	Robin Hood	155	0	0	0	0	12
2010	Salt	110	0	1	0	0	16
2011	Captain America – The first Avenger	140	0	0	0	0	21
2011	Green Lantern	200	0	0	0	0	3
2011	Mission: Impossible – Phantom Protokoll	145	0	0	0	0	21
2011	Transformers 3 – Die dunkle Seite des M.	195	0	3	0	0	36
2011	X-Men – Erste Entscheidung	160	0	0	0	0	23
2012	Das Bourne Vermächtnis	125	0	0	0	0	11
2012	Marvel's The Avengers	220	0	1	0	0	78
2012	Safe House	85	0	0	0	0	7
2012	The Amazing Spider-Man	230	0	0	0	0	29
2012	The Dark Knight Rises	250	0	0	0	0	97
2012	Total Recall	124	0	0	0	0	4
2013	Iron Man 3	200	0	0	0	0	28
2013	Man of Steel	225	0	0	0	0	15
2013	Stirb langsam 5 – Ein guter Tag z. Sterb.	92	0	0	0	0	5
2013	White House Down	150	0	0	0	0	6

Anhang 6: Budget & Auszeichnungen Filme (3/ 3)

Jahr	Film	Regisseur	P	Oe	On	Ge	Gn	Schausp. 1	P	Oe	On	Ge	Gn	Schausp. 2	P	Oe	On	Ge	Gn
1980	Superman 2 – Allein gegen alle	R. Lester	12	0	0	0	0	C. Reeve	2	0	0	0	0	G. Hackman	21	1	2	1	2
1981	Die Klappeschlange	J. Carpenter	8	0	0	0	0	K. Russel	1	0	0	0	0	L. Van Cleef	0	0	0	0	0
1981	Indiana Jones – Jäger des verl. Schatzes	S. Spielberg	20	0	1	0	2	H. Ford	2	0	0	0	0	K. Allen	0	0	0	0	0
1982	Conan, der Barbar	J. Milius	4	0	1	0	0	A. Schwarze.	1	0	0	1	0	J. E. Jones	6	0	0	1	2
1982	Firefox	C. Eastwood	12	0	0	1	0	C. Eastwood	12	0	0	1	0	F. Jones	1	0	0	0	0
1982	Rambo	T. Kotcheff	3	0	0	0	0	S. Stallone	10	0	1	0	1	R. Crenna	6	0	0	0	1
1982	Star Trek – Der Zorn des Khan	N. Meyer	10	0	1	0	0	W. Shatner	3	0	0	0	0	L. Nimoy	4	0	0	0	0
1983	Das fliegende Auge	J. Badham	4	0	0	0	0	R. Schneider	4	0	2	0	1	D. Stern	2	0	0	0	0
1984	Conan, der Zerstörer	R. Fleischer	9	0	0	0	1	A. Schwarze.	2	0	0	1	0	G. Jones	0	0	0	0	0
1985	Im Jahr des Drachen	M. Cimino	15	2	2	1	0	M. Rourke	2	0	0	0	0	J. Lone	0	0	0	0	0
1985	Rambo 2 – Der Auftrag	G. Cosmatos	2	0	0	0	0	S. Stallone	11	0	1	0	1	R. Crenna	6	0	0	0	1
1986	FX – Tödliche Tricks	R. Mandel	1	0	0	0	0	B. Brown	6	0	0	0	1	B. Dennehy	0	0	0	0	0
1987	Masters of the Universe	G. Goddard	0	0	0	0	0	D. Lundgren	1	0	0	0	0	F. Langella	5	0	0	0	1
1988	Stirb langsam	J. McTiernan	0	0	0	0	0	B. Willis	8	0	0	1	2	A. Rickman	0	0	0	0	0
1989	Black Rain	R. Scott	11	0	0	0	0	M. Douglas	14	1	0	1	2	A. Garcia	1	0	0	0	0
1989	Road House	R. Herrington	0	0	0	0	0	P. Swayze	4	0	0	0	1	K. Lynch	0	0	0	0	0
1990	Die totale Erinnerung – Total Recall	P. Verhoeven	15	0	0	0	0	A. Schwarze.	6	0	0	1	0	R. Ticotin	0	0	0	0	0
1990	Jagd auf Roter Oktober	J. McTiernan	2	0	0	0	0	S. Connery	27	1	0	2	2	A. Baldwin	2	0	0	0	0
1990	Stirb langsam 2	R. Harlin	1	0	0	0	0	B. Willis	9	0	0	1	2	W. Atherton	0	0	0	0	0
1991	Gefährliche Brandung	K. Bigelow	3	0	0	0	0	P. Swayze	5	0	0	0	1	K. Reeves	0	0	0	0	0
1991	Robin Hood – König der Diebe	K. Reynolds	0	0	0	0	0	K. Costner	4	0	0	0	0	M. Freeman	15	0	2	1	1
1991	Rocketeer – Der Raketenmann	J. Johnston	2	0	0	0	0	B. Campbell	0	0	0	0	0	J. Conelly	0	0	0	0	0
1992	Batmans Rückkehr	T. Burton	8	0	0	0	0	M. Keaton	2	0	0	0	0	D. de Vito	15	0	0	1	5
1992	Universal Soldier	R. Emmerich	3	0	0	0	0	J. V. Damme	0	0	0	0	0	D. Lundgren	1	0	0	0	0
1993	Auf der Flucht	A. Davis	1	0	0	0	0	H. Ford	14	0	1	0	2	T. Lee Jones	5	0	1	0	2
1993	Cliffhanger – Nur die Starken überleben	R. Harlin	7	0	0	0	0	S. Stallone	18	0	1	1	0	J. Lithgow	11	0	2	0	0
1994	Das Kartell	P. Noyce	8	0	0	0	0	H. Ford	14	0	1	0	2	W. Dafoe	3	0	0	0	0
1994	Getaway	R. Donaldson	3	0	0	0	0	A. Baldwin	3	0	0	0	0	K. Basinger	14	0	0	0	1
1994	Speed	J. De Bont	1	0	0	0	0	K. Reeves	1	0	0	0	0	D. Hopper	19	0	2	0	0
1994	The Specialist	L. Llosa	0	0	0	0	0	S. Stallone	18	0	1	1	0	S. Stone	6	0	0	0	1
1994	Tödliche Geschwindigkeit	D. Sarafian	0	0	0	0	0	C. Sheen	1	0	0	0	0	N. Kinski	11	0	0	1	1
1995	Batman Forever	J. Schumach.	1	0	0	0	0	V. Kilmer	4	0	0	0	0	T. Lee Jones	18	0	1	0	2
1995	Heat	M. Mann	9	0	0	0	0	A. Pacino	41	1	7	2	11	R. de Niro	54	2	4	1	5
1995	Stirb langsam 3 – Jetzt erst recht	J. McTiernan	4	0	0	0	0	B. Willis	10	0	0	1	3	J. Irons	24	1	0	1	2
1996	Eraser	C. Russel	6	0	0	0	0	A. Schwarze.	20	0	0	1	1	J. Caan	10	0	1	0	4
1996	Mission: Impossible	B. De Palma	18	0	0	0	0	T. Cruise	26	0	1	1	2	J. Voight	23	1	2	3	5
1996	Operation: Broken Arrow	J. Woo	9	0	0	0	0	J. Travolta	21	0	1	1	2	C. Slater	7	0	0	0	0
1997	Air Force One	W. Petersen	15	0	1	0	0	H. Ford	22	0	1	0	4	G. Oldman	8	0	0	0	0
1997	Batman & Robin	J. Schumach.	1	0	0	0	0	A. Schwarze.	21	0	0	1	1	G. Clooney	14	0	0	0	1
1997	Der Schakal	M. C-Jones	2	0	0	0	0	B. Willis	18	0	0	1	3	R. Gere	7	0	0	0	2

Anhang 7: Auszeichnungen der Akteure (1/ 3)

Jahr	Film	Regisseur	P	Oe	On	Ge	Gn	Schausp. 1	P	Oe	On	Ge	Gn	Schausp. 2	P	Oe	On	Ge	Gn
1997	Projekt: Peacemaker	M. Leder	9	0	0	0	0	G. Clooney	14	0	0	0	1	N. Kidman	16	0	0	1	1
1997	Speed 2 – Cruise Control	J. De Bont	2	0	0	0	0	S. Bullock	14	0	0	0	1	J. Patric	1	0	0	0	0
1998	Ausnahmestand	E. Zwick	21	0	0	0	2	D. Washingt.	38	1	2	1	2	A. Bening	10	0	1	0	2
1998	Der Staatsfeind Nr. 1	T. Scott	4	0	0	0	0	W. Smith	20	0	0	0	2	G. Hackman	50	2	3	2	5
1998	Die Maske des Zorro	M. Campbell	2	0	0	0	0	A. Banderas	22	0	0	0	1	A. Hopkins	52	1	2	0	5
1999	Payback – Zahltag	B. Helgeland	21	1	0	0	1	M. Gibson	28	0	0	0	0	G. Henry	0	0	0	0	0
1999	Matrix	L. & A.Wach.	7	0	0	0	0	K. Reeves	8	0	0	0	0	L. Fishburn	17	0	1	0	1
2000	Gladiator	R. Scott	24	0	1	0	0	R. Crowe	12	0	0	0	0	J. Phoenix	3	0	0	0	0
2000	Mission: Impossible 2	J. Woo	16	0	0	0	0	T. Cruise	34	0	2	2	2	D. Scott	2	0	0	0	0
2000	Nur noch 60 Sekunden	D. Sena	4	0	0	0	0	N. Cage	39	1	0	1	2	G. Ribisi	8	0	0	0	0
2000	The 6th Day	R. Spottisw.	8	0	0	0	0	A. Schwarze.	34	0	0	1	1	M. Rapaport	2	0	0	0	0
2000	Vertical Limit	M. Campbell	2	0	0	0	0	C. O'Donnel	7	0	0	0	0	R. Tunney	3	0	0	0	0
2000	X-Men	B. Singer	12	0	0	0	0	H. Jackman	3	0	0	0	0	P. Stewart	12	0	0	0	1
2001	Lara Croft – Tomb Raider	S. West	1	0	0	0	0	A. Joulie	18	1	0	3	0	J. Voight	26	1	2	3	5
2001	Planet der Affen	T. Burton	20	0	0	0	0	M. Wahlberg	6	0	0	0	0	T. Roth	21	0	1	0	1
2002	Collateral Damage – Zeit der Vergeltung	A. Davis	4	0	0	0	0	A. Schwarze.	34	0	0	1	1	F. Neri	11	0	0	0	0
2002	Die Bourne Identität	D. Liman	5	0	0	0	0	M. Damon	41	1	1	1	2	F. Potente	10	0	0	0	0
2002	Spider-Man	S. Raimi	14	0	0	0	0	T. Maguire	8	0	0	0	0	W. Dafoe	26	0	2	0	1
2002	Triple X	R. Cohen	2	0	0	0	0	V. Diesel	15	0	0	0	0	A. Argento	15	0	0	0	0
2003	Die Liga d. außergewöhnlichen Gentleman	S. Norrington	1	0	0	0	0	S. Connery	52	1	0	3	3	S. Shah	8	0	0	0	0
2003	Lara Croft – Die Wiege des Lebens	J. De Bont	6	0	0	0	0	A. Joulie	29	1	0	3	0	G. Buttler	0	0	0	0	0
2003	X-Men 2	B. Singer	17	0	0	0	0	P. Stewart	17	0	0	0	1	H. Jackman	8	0	0	0	0
2004	Das Vermächtnis der Tempelritter	J. Turteltaub	1	0	0	0	0	N. Cage	64	1	1	1	3	D. Kruger	1	0	0	0	0
2004	Die Bourne Verschwörung	P. Greengrass	24	0	0	0	0	M. Damon	48	1	1	1	2	F. Potente	11	0	0	0	0
2004	I, Robot	A. Proyas	9	0	0	0	0	W. Smith	66	0	1	0	3	B. Moynahan	0	0	0	0	0
2004	Mann unter Feuer	T. Scott	9	0	0	0	0	D. Washingt.	94	2	3	2	3	D. Fanning	9	0	0	0	0
2004	Spider-Man 2	S. Raimi	18	0	0	0	0	T. Maguire	17	0	0	0	0	J. Franco	6	0	0	0	0
2005	Batman Begins	C. Nolan	63	0	1	0	1	C. Bale	13	0	0	0	0	M. Cain	66	2	4	3	8
2005	Domino	T. Scott	9	0	0	0	0	K. Knightley	22	0	0	0	0	M. Rourke	20	0	0	0	0
2005	Fantastic Four	T. Story	1	0	0	0	0	I. Gruffud	1	0	0	0	0	J. Alba	23	0	0	0	1
2005	Tripple X 2 – The next Level	L. Tamhori	10	0	0	0	0	I. Cube	12	0	0	0	0	S. L. Jackson	52	0	1	0	3
2006	Miami Vice	M. Mann	40	0	4	0	2	C. Farrell	24	0	0	0	0	J. Foxx	64	1	1	1	1
2006	Mission: Impossible 3	J.J. Abrams	9	0	0	0	0	T. Cruise	69	0	3	3	3	P. S. Hoffman	36	0	0	0	0
2006	Superman Returns	B. Singer	19	0	0	0	0	B. Routh	2	0	0	0	0	K. Spacey	68	2	0	0	4
2006	X-Men – Der letzte Widerstand	B. Ratner	1	0	0	0	0	H. Jackman	13	0	0	0	1	H. Berry	59	1	0	1	1
2007	Das Bourne Ultimatum	P. Greengrass	42	0	0	0	0	M. Damon	65	1	1	1	2	J. Stiles	18	0	0	0	0
2007	Das Vermächtnis des geheimen Buches	J. Turteltaub	1	0	0	0	0	N. Cage	65	1	1	1	3	J. Bartha	0	0	0	0	0
2007	Fantastic Four – Rise of the Silver Surfer	T. Story	4	0	0	0	0	I. Gruffud	2	0	0	0	0	J. Alba	35	0	0	0	1
2007	Spider-Man 3	S. Raimi	21	0	0	0	0	T. Maguire	26	0	0	0	0	K. Dunst	42	0	0	0	1
2007	Stirb langsam 4.0	L. Wiseman	0	0	0	0	0	B. Willis	41	0	0	1	3	J. Long	4	0	0	0	0

Anhang 8: Auszeichnung der Akteure (2/ 3)

Jahr	Film	Regisseur	P	Oe	On	Ge	Gn	Schausp. 1	P	Oe	On	Ge	Gn	Schausp. 2	P	Oe	On	Ge	Gn
2007	Transformers	M. Bay	8	0	0	0	0	S. LaBeouf	18	0	0	0	0	M. Fox	6	0	0	0	0
2008	Der unglaubliche Hulk	L. Leterrier	0	0	0	0	0	E. Norton	33	0	2	1	0	L. Tyler	22	0	0	0	0
2008	Hellboy 2 – Die goldene Armee	G. De Toro	61	0	1	0	0	R. Perlman	9	0	0	0	1	S. Blair	8	0	0	0	0
2008	Indiana Jones u. d. Königr. d. Kristalls.	S. Spielberg	228	4	10	2	8	H. Ford	39	0	1	1	4	C. Blanchett	117	1	2	1	4
2008	Iron Man	J. Favreau	3	0	0	0	0	R. Down. Jr.	41	0	1	2	1	T. Howard	51	0	1	0	1
2008	The Dark Knight	C. Nolan	78	0	1	0	1	C. Bale	33	0	0	0	0	H. Ledger	56	0	1	0	1
2009	Avatar – Aufbruch nach Pandora	J. Cameron	46	3	0	1	1	S. Worthingt.	12	0	0	0	0	Z. Salanda	6	0	0	0	0
2009	Die Entführung der U-Bahn Pelham 123	T. Scott	11	0	0	0	0	D. Washingt.	120	2	3	2	4	J. Travolta	69	0	2	2	5
2009	G.I. Joe – Gemeinauftrag Cobra	S. Summers	3	0	0	0	0	C. Tatum	30	0	0	0	0	A. Agbaje	5	0	0	0	0
2009	Transformers 2 – Die Rache	M. Bay	9	0	0	0	0	S. LaBeouf	33	0	0	0	0	M. Fox	9	0	0	0	0
2009	X-Men Origins – Wolverine	G. Hood	31	0	0	0	0	H. Jackman	32	0	0	0	1	L. Schreiber	13	0	0	0	1
2010	Iron Man 2	J. Favreau	5	0	0	0	0	R. Down. Jr.	75	0	2	2	2	M. Rourke	37	0	1	1	0
2010	Robin Hood	R. Scott	56	0	3	0	2	R. Crowe	77	1	2	1	4	C. Blanchett	137	1	3	2	5
2010	Salt	P. Noyce	30	0	0	0	0	A. Joulie	85	1	1	3	2	L. Schreiber	15	0	0	0	1
2011	Captain America – The first Avenger	J. Johnston	7	0	0	0	0	C. Evans	5	0	0	0	0	H. Atwell	4	0	0	0	0
2011	Green Lantern	M. Campbell	5	0	0	0	0	R. Reynolds	18	0	0	0	0	B. Lively	13	0	0	0	0
2011	Mission: Impossible – Phantom Protokoll	B. Bird	33	0	0	0	0	T. Cruise	86	0	3	3	4	P. Patton	7	0	0	0	0
2011	Transformers 3 – Die dunkle Seite des M.	M. Bay	9	0	0	0	0	S. LaBeouf	42	0	0	0	0	R. H.-Whitel.	0	0	0	0	0
2011	X-Men – Erste Entscheidung	M. Vaughn	11	0	0	0	0	J. Mc Avoy	24	0	0	0	1	L. Belcher	0	0	0	0	0
2012	Das Bourne Vermächtnis	T. Gilroy	28	0	2	0	0	J. Renner	44	0	2	0	1	S. Glenn	0	0	0	0	0
2012	Marvel's The Avengers	J. Whedon	27	0	1	0	0	R. Down. Jr.	79	0	2	3	2	C. Evans	7	0	0	0	0
2012	Safe House	D. Espinosa	3	0	0	0	0	D. Washingt.	127	2	3	2	4	R. Reynolds	25	0	0	0	0
2012	The Amazing Spider-Man	M. Webb	7	0	0	0	0	A. Garfield	50	0	0	0	1	E. Stone	27	0	0	0	1
2012	The Dark Knight Rises	C. Nolan	175	0	3	0	2	C. Bale	76	1	0	1	0	G. Oldman	37	0	0	0	0
2012	Total Recall	L. Wiseman	0	0	0	0	0	C. Farrell	31	0	0	1	0	K. Beckinsale	20	0	0	0	0
2013	Iron Man 3	S. Black	6	0	0	0	0	R. Down. Jr.	91	0	2	3	2	G. Paltrow	53	1	0	1	1
2013	Man of Steel	Z. Snyder	7	0	0	0	0	H. Cavill	3	0	0	0	0	A. Adams	99	0	3	0	3
2013	Stirb langsam 5 – Ein guter Tag zum Ster.	J. Moore	0	0	0	0	0	B. Willis	50	0	0	1	3	J. Courtney	0	0	0	0	0
2013	White House Down	R. Emmerich	19	0	0	0	0	C. Tatum	43	0	0	0	0	J. Foxx	95	0	0	0	0

Anhang 9: Auszeichnung der Akteure (3/ 3)

Jahr	Film	IMDb					Rotten Tomatoes					Moviepilot				
1980	Blues Brothers	Act	Kom	Kri			Act	Kom				Kom	Mus	RdM	Dra	
1980	Brubaker	Dra					Dra					Dra				
1980	Der letzte Countdown	Act	ScF				Dra	Act	ScF	Kul		Act	His	Thr	ScF	
1980	Flash Gordon	Act	Adv	Fan			Act	ScF	Kom			Act	Fan	Kom	ScF	
1980	Jeder Kopf hat seinen Preis	Act	Bio	Thr			Dra	Act	Mys			Dra	Adv			
1980	Star Wars – Das Imperium schlägt zurück	Act	Adv	ScF			Act	Mys	ScF			Adv	His	ScF	Fan	
1980	Superman 2 – Allein gegen alle	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Act	ScF	Fan		
1981	Auf dem Highway ist die Hölle los	Act	Kom				Act	Kom				Act	Kom	RdM		
1981	Die Klapperschlange	Act	ScF				Act	ScF				Act	ScF			
1981	Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes	Act	Adv				Act					Act	Adv	Fan		
1981	Kampf der Titanen	Act	Adv	Fan			Dra	Act	ScF			Act	Adv	Fan	Dra	
1982	Conan, der Barbar	Act	Fan	Adv			Act					Adv	Act	Fan		
1982	Der Blade Runner	Dra	ScF	Thr			Dra	ScF				ScF	Kri	Dra		
1982	Firefox	Act	Thr	ScF			Dra	Act	ScF			Act	His	Thr		
1982	Rambo	Act	Adv	Dra			Act					Act	Dra	Thr		
1982	Rocky 3	Dra	Spo				Dra	Act				Act	Spo	Dra		
1982	Star Trek – Der Zorn des Kahn	Act	Adv	ScF			Act	ScF				ScF	Act			
1982	Tron	Act	Adv	Kom			Act	ScF				Act	Kom	ScF	Fan	
1983	Das fliegende Auge	Act	Kri	Dra			Dra	Act				Act	Thr			
1983	Der Stoff, aus dem Helden sind	Adv	Dra	His			Dra	Act				Dra	His	ScF	Adv	
1983	Der Weiße Hai 3	Act	Hor	Thr			Act	Hor	Mys			Act	Hor	Thr		
1983	Dirty Harry 4 – Dirty Harry kommt zurück	Act	Thr				Mys	Acr				Thr	Kri	Act		
1983	Star Wars – Die Rückkehr der Jedi-Ritter	Act	Adv	Fan			Act	Mys	ScF			ScF	Adv			
1983	Superman 3 – Der stählerne Blitz	Act	Kom	Fan			Act	Fam	ScF			Act	Fan	ScF		
1984	Beverly Hills Cop	Act	Kom	Kri			Act	Mys	Kom			Act	Kom	Kri		
1984	City Heat – Der Bulle und der Schnüffler	Act	Kom	Kri			Dra	Act	Mys	Kom		Act	Kom			
1984	Conan, der Zerstörer	Act	Fan	Adv			Act					Act	Fan	His	Adv	
1984	Der Unbeugsame	Dra	Spo				Dra					Dra	Act	Spo		
1984	Ghostbusters – Die Geisterjäger	Kom	Fan	ScF			Act	ScF	Kom			Kom	Hor	ScF	Fan	
1984	Indiana Jones – Der Tempel des Todes	Act	Adv				Act					Act	Adv	Fan	Kom	
1984	Star Trek – Auf der Suche nach Mr. Spock	Act	Adv	ScF			Act	ScF				ScF	Adv			
1984	Terminator	Act	ScF				Act	ScF				Act	ScF	Dra	Thr	
1985	Im Jahr des Drachen	Act	Kri	Dra			Dra	Act	Kri			Act	Kri	Dra	Thr	
1985	Rambo 2 – Der Auftrag	Act	Adv	Thr			Act					Act	Thr	His		

#### Anhang 10: Zuordnung der Genres (1/8)<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Act: Action (bei Rotten Tomatoes: Action & Adventure), Adv: Adventure, Ani: Animationsfilm, Bio: Biografischer Film, Dok: Dokumentarischer Film, Dra: Drama, Fam: Familienfilm (bei Rotten Tomatoes: Family & Kids), Fan: Fantasy, His: Historienfilm, Hor: Horror, Kat: Katastrophenfilm, Kla: Klassikfilm, Kom: Komödie, Krg: Krieg, Kri: Krimi, Kul: Kultfilm, Mys: Mystey (bei Rotten Tomatoes: Mystery & Suspense), RdM: Road Movie, Rom: Romanze, Thr: Thriller, ScF: Science-Fiction (bei Rotten Tomatoes: Science-Ficton & Fantasy), Si: Special Interest, Spo: Sport, Wst: Western.

Jahr	Film	IMDb					Rotten Tomatoes					Moviepilot				
1985	Rocky 4 – Kampf des Jahrhunderts	Dra	Spo				Dra					Act	Dra	Spo		
1985	Zurück in die Zukunft	Adv	Kom	ScF			Act	ScF	Kom			ScF	Kom			
1986	Aliens – Die Rückkehr	Act	Adv	ScF			Act	ScF	Hor			Hor	ScF			
1986	Crocodile Dundee – Ein Krokodil zum Küssen	Adv	Kom				Act	Kom				Adv	Kom			
1986	Die City Cobra	Act	Thr				Mys	Act				Act	Kri			
1986	Delta Dorce	Act	Adv	Dra			Act					Act				
1986	FX – Tödliche Tricks	Act	Kri	Thr			Mys	Act				Act	Kri	Thr		
1986	Platoon	Act	Dra	Krg			Dra	Act				Dra	His	Act		
1986	Star Trek – Zurück in die Gegenwart	Act	ScF				Act	ScF	Kom			ScF				
1986	Top Gun – Sie fürchten weder Tod noch Teufel	Act	Dra	Rom			Dra	Act				Act	Dra			
1987	Beverly Hills Cop 2	Act	Kom	Kri			Act	Kom				Act	Dra	Kom	Kri	Thr
1987	Lethal Weapon – Zwei stahlharte Profis	Act	Thr				Dra	Act	Thr			Act	Kri			
1987	Masters of the Universe	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Fan	ScF	Act		
1987	Predator	Act	Adv	ScF			Act	Hor				Act	ScF	Hor		
1987	Robo Cop	Act	Kri	ScF			Dra	Act	ScF			Act	ScF	Kri	Kom	Thr
1987	Running Man	Act	ScF	Thr			Dok	Dra	Act	ScF		Act	Kom	ScF		
1987	Superman 4 – Die Welt am Abgrund	Act	Adv	Fam			Act	ScF				Act	Adv	ScF		
1988	Crocodile Dundee 2	Act	Adv	Kom			Act	Kom				Adv	Act	Kom		
1988	Dirty Harry 5 – Das Todespiel	Act	Kri	Thr			Dra	Act	Mys			Act	Kri	Thr		
1988	Midnight Run – Fünf Tage bis Mitternacht	Act	Adv	Kom			Act	Adv				Act	Kom	Adv	Kri	Thr
1988	Rambo 3	Act	Adv	Thr			Act					Act	Dra			
1988	Red Scorpion	Act	Adv				Act					Dra	Act			
1988	Stirb langsam	Act	Thr				Mys	Act				Act	Thr			
1989	Batman	Act	Fan				Act					Act	Kri	Kom	Fan	
1989	Black Rain	Act	Kri	Dra			Dra	Act	Mys			Act	Thr	Kri		
1989	Ghostbusters 2	Act	Adv	Kom			ScF	Kom				Kom	ScF	Fan	Hor	
1989	Indiana Jones – Der letzte Kreuzzug	Act	Adv				Act					Act	Kom	Adv		
1989	Road House	Act	Thr				Dra	Act	Rom			Act	Dra			
1989	Scott & Huutsch	Kom	Kri	Dra			Act	Kom				Kom	Kri	Act		
1989	Zurück in die Zukunft 2	Adv	Kom	ScF			ScF	Kom				Adv	Kom	ScF		
1990	Air America	Act	Kom				Act	Kom				Kom	Act	Dra		
1990	Der mit dem Wolf tanzt	Adv	Dra	Rom			Wst	Dra	Act			Adv	Dra	Wst		
1990	Die totale Erinnerung – Total Recall	Act	Adv	ScF			Act	Mys	ScF			Act	ScF	Thr		
1990	Jagd auf Roter Oktober	Act	Adv	Thr			Mys	Act				Act	Thr			
1990	Predator 2	Act	ScF	Thr			Act	ScF				Act	ScF	Hor	Thr	
1990	Robo Cop 2	Act	ScF	Thr			Act	ScF				Act	ScF	Kri	Thr	
1990	Stirb langsam 2	Act	Thr				Mys	Act				Act	Thr			
1990	Tage des Donners	Act	Dra	Rom			Dra	Act				Act	Spo			

Anhang 11: Zuordnung der Genres (2/ 8)



Jahr	Film	IMDb					Rotten Tomatoes					Moviepilot				
1991	Gefährliche Brandung	Act	Kri	Thr			Mys	Act				Act	Thr	Kri		
1991	Hook	Adv	Kom	Fam			Act	Fam	ScF			Adv	Fan	Kom		
1991	Hudson Hawk – Der Meisterdieb	Act	Adv	Kom			Act	Kom				Adv	Kom	Act		
1991	JFK – Tartort Dalas	Dra	His	Thr			Mys	Dra				Thr	Dra			
1991	Last Boy Scout – Das Ziel ist Überleben	Act	Kom	Kri			Dra	Act				Act	Thr			
1991	Robin Hood – König der Diebe	Act	Adv	Dra			Dra	Act	Rom			Adv	Act	Dra		
1991	Rocketeer – Der Raketenmann	Act	Adv	Fam			Act	Fam	ScF			Act	ScF	Adv		
1991	Star Trek – Das unentdeckte Land	Act	Adv	ScF			Act	Mys	ScF			ScF				
1991	Terminator 2 – Tag der Abrechnung	Act	ScF	Thr			Act	ScF				Act	ScF	Thr		
1992	Alarmstufe Rot	Act	Thr				Act					Thr	Act			
1992	Alien 3	Act	ScF	Thr			Act	ScF				ScF	Hor			
1992	Batmans Rückkehr	Act	Fan				Act	ScF				Sct	Fan			
1992	Die Stunde des Patrioten	Act	Kri	Dra			Dra	Act	Mys			Act	Thr	Kri	Kat	
1992	Universal Soldier	Act	Dra	ScF			Act	ScF				Act	ScF			
1993	Auf der Flucht	Act	Adv	Kri			Dra	Act	Mys			Act	Thr			
1993	Cliffhanger – Nur die Starken überleben	Act	Thr				Act					Adv	Act	Thr		
1993	Demolition Man	Sct	Kri	ScF			Dra	Act	ScF	Kom		Act	Kom	ScF		
1993	Jurassic Park	Adv	Fam	ScF			Act	Mys	ScF			Adv	Hor	Kat	ScF	Act
1993	Last Action Hero	Act	Adv	Kom			Act	ScF	Kom			Adv	Act	Fan		
1994	Auf brennendem Eis	Act	Adv	Thr			Mys	Act				Act	Thr			
1994	Das Kartell	Act	Dra	Thr			Dra	Act	Mys			Act	Thr			
1994	Getaway	Act	Adv	Kri			Dra	Act	Mys			Act				
1994	Speed	Act	Kri	Thr			Mys	Act				Act	Kat	RdM	Thr	
1994	Stargate	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Adv	Act	ScF	Ani	
1994	Star Trek – Treffen der Generationen	Act	Adv	ScF			ScF					ScF				
1994	The Specialist	Act	Thr				Dra	Act	Mys			Act	Dra	Thr	Kat	
1994	Tödliche Geschwindigkeit	Act	Thr	Mys			Mys	Act				Thr	Act			
1994	True Lies – Wahre Lügen	Act	Thr				Act	Mys	Rom			Act	Kom			
1995	Alarmstufe Rot 2	Act	Thr				Act					Act	Dra	Thr		
1995	Bad Boys – Harte Jungs	Act	Kom	Kri			Act					Act	Kom	Thr		
1995	Batman Forever	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Adv	Act	Thr	Fan	
1995	Braveheart	Act	Bio	Dra			Dra	Act	Kla			Dra	His	Act	Adv	
1995	Crimson Tide – In tiefster Gefahr	Act	Dra	Thr			Dra	Act				Act	Thr			
1995	Heat	Act	Kri	Dra			Mys	Act				Act	Dra	Kri	Thr	
1995	Stirb langsam 3 – Jetzt erst recht	Act	Kri	Thr			Mys	Act				Act				
1995	Waterworld	Act	Adv	ScF			Act	Mys	ScF			Adv	Act	ScF	Thr	
1996	Daylight	Act	Adv	Thr			Dra	Act				Act	Dra	Kat		
1996	Eraser	Act	Kri	Dra			Mys	Act				Act	Thr	Ani	ScF	
1996	Independence Day	Act	Adv	ScF			Act	Mys	ScF			Act	Kat	ScF		
1996	Kopfgeld – Einer wird bezahlen	Kri	Thr				Dra	Act	Mys			Act	Kri	Thr		

Anhang 12: Zuordnung der Genres (3/ 8)

Jahr	Film	IMDb					Rotten Tomatoes					Moviepilot				
1996	Last Man Standing	Act	Dra	Kri			Dra	Act	Mys			Act	Dra	Thr	Wst	Kri
1996	Mission: Impossible	Act	Adv	Thr			Mys	Act				Act	Thr			
1996	Operation: Borken Arrow	Act	Adv	Thr			Mys	Act				Act	Thr			
1996	Star Trek – Der erste Kontakt	Act	Adv	ScF			Act	ScF				ScF				
1996	The Rock – Fels der Entscheidung	Act	Adv	Thr			Act					Act	Kat	Thr		
1997	Air Force One	Act	Adv	Dra			Dra	Act	Mys			Act	Thr			
1997	Batman & Robin	Act	Kri	Fan			Act	ScF	Mys			Act	Fan			
1997	Con Air	Act	Kri	Thr			Act					Act	Kri	Thr	Kat	
1997	Das fünfte Element	Act	Adv	ScF			Dra	ScF				ScF	Sct	Fan	Kom	Dra
1997	Der Schakal	Act	Adv	Kri			Dra	Act	Mys			Thr	Act			
1997	Im Körper des Feindes	Act	Kri	ScF			Act					Act	Kri	Thr		
1997	Jurassic Park – Vergessene Welt	Act	Adv	ScF			Act	Hor	ScF			Adv	Act	ScF	Fan	
1997	Men in Black	Act	Kom	ScF			Act	ScF	Kom			Kom	ScF			
1997	Projekt Peacemaker	Act	Thr				Act					Act	Thr			
1997	Speed 2 – Cruise Control	Act	Kri	Rom			Mys	Act				Act	Thr	Kat		
1997	Starship Troopers	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Kom	Act	ScF	Dra	
1998	Armageddon – Das Jüngste Gericht	Act	Adv	ScF			Act	Mys	ScF			Act	Dra	Kat	ScF	
1998	Ausnahmezustand	Act	Kri	Dra			Act					Act	Thr	Kat		
1998	Der Soldat James Ryan	Act	Dra	Krg			Dra	Act				His	Dra	Act		
1998	Der Staatsfeind Nr. 1	Act	Dra	Thr			Mys	Act				Act	Dra	Thr		
1998	Die Maske des Zorro	Act	Adv	Rom			Act	Rom				Act	Adv	Dra		
1998	Godzilla	Act	ScF	Thr			Act	Hor	ScF			Act	Hor	Kat	ScF	Thr
1998	Lethal Weapon 4	Act	Kri	Thr			Act					Act	Kri	Kom		
1998	Star Trek – Der Aufstand	Act	Adv	ScF			Act	Fam	ScF			ScF				
1999	Die Mumie	Act	Adv	Fan			Act	Hor	Mys			Act	Fan	Adv		
1999	End of Days – Nacht ohne Morgen	Act	Hor	Mys			Act	Hor				Thr	Act	Fan		
1999	Matrix	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Act	Fan	Thr		
1999	Payback – Zahltag	Act	Kri	Dra			Dra	Act	Mys			Dra	Act	Thr		
1999	Star Wars – Die dunkle Bedrohung	Act	Adv	Fan			Fam	ScF	Kul			Adv	Act	Dra	Fam	ScF
1999	Wild Wild West	Act	Wst	Kom			Wst	Act	Kom			Kom	ScF	Wst	Adv	Act
2000	Drei Engel für Charlie	Act	Adv	Kom			Act	Kom				Thr	Kom	Act		
2000	Gladiator	Act	Adv	Dra			Dra	Act	Kla			Act	Dra	His		
2000	Mission: Impossible 2	Act	Adv	Thr			Mys	Act				Act	Thr			
2000	Nur noch 60 Sekunden	Act	Kri	Thr			Dra	Act	Mys	Kul		Act	Thr			
2000	The 6th Day	Act	ScF	Thr			Act	Mys	ScF			Act	ScF	Thr		
2000	Vertical Limit	Act	Adv	Thr			Dra	Act				Act	Thr	Adv		
2000	X-Men	Act	Adv	ScF			Act	Mys	ScF			Act	ScF			
2001	Die Mumie kehrt zurück	Act	Adv	Fan			Act	Hor	Mys			Act	Fan	Adv		
2001	Der Herr der Ringe – Die Gefährten	Act	Adv	Dra			Dra	Act	Kla	ScF		Fan	His	Adv	Act	Ani
2001	Jurassic Park 3	Act	Adv	Fan			Act	Mys	ScF			Adv	Act	Kat	Fan	

Anhang 13: Zuordnung der Genres (4/ 8)

Jahr	Film	IMDb					Rotten Tomatoes					Moviepilot				
2001	Lara Croft – Tomb Raider	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Act	Adv	Fan		
2001	Ocean's Eleven	Kri	Thr				Dra	Act	Kom			Kom	Dra			
2001	Pearl Harbor	Act	Dra	Rom			Dok	Act	Dra			Dra	Act	Krg		
2001	Planet der Affen	Act	Adv	ScF			Dra	Act	ScF			Act	Adv	ScF		
2001	Traning Day	Act	Kri	Dra			Dra	Act	Mys			Dra	Kri	Thr	Act	
2002	Collateral Damage – Zeit der Vergeltung	Act	Dra	Thr			Mys	Act				Act	Thr			
2002	Die Bourne Identität	Act	Mys	Thr			Mys	Act				Act	Thr			
2002	Der Herr der Ringe – Die zwei Türme	Act	Adv	Fan			Dra	Act	ScF	Kla		Fan	Adv			
2002	Men in Black 2	Act	Kom	ScF			ScF	Kom				Kom	ScF	Act	Fan	
2002	Minority Report	Act	Adv	Fan			Act	Mys	ScF			Dra	Thr	Kri	ScF	
2002	Spider-Man	Act	Adv	Fan			Act	Mys	ScF			Act	Dra			
2002	Star Wars – Angriff der Klonkrieger	Act	Adv	Fan			ScF	Kul				Adv	Act	Fan	ScF	
2002	Triple X	Act	Thr				Act					Act				
2003	Bad Boys 2	Act	Kom	Kri			Act	Mys	Kom			Act	Kom			
2003	Die Liga der außergewöhnlichen Gentlemen	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Fan	ScF	Act	Thr	
2003	Drei Engel für Charlie – Volle Power	Act	Adv	Kom			Act	Kom				Thr	Kom	Act	Adv	
2003	Fluch der Karibik	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Fan	Kom	Adv	Act	
2003	Der Herr der Ringe – Die Rückkehr des Königs	Act	Adv	Fan			Actt	Kla	ScF			Fan	His	Adv		
2003	Hulk	Act	Dra	ScF			Act	ScF				Act	Dra	Adv	Fan	ScF
2003	Lara Croft – Die Wiege des Lebens	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Adv	Act			
2003	Last Samurai	Act	Dra	His			Dra	Act				Adv	Act	His	Dra	ScF
2003	Master and Commander – Bis ans Ende der Welt	Act	Adv	Dra			Dra	Act				Adv	Dra	His		
2003	Matrix Reloaded	Act	ScF				Mys	ScF				Act	ScF			
2003	Matrix Revolutions	Act	ScF				Mys	ScF				Act	ScF			
2003	Terminator 3 – Rebellion der Maschinen	Act	ScF	Thr			Act	Mys	ScF			Act	ScF			
2003	X-Men 2	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Act	Fan			
2004	Alexander	Act	Adv	Bio			Dra	Act	Kla			Adv	Dra	His		
2004	Das Vermächtnis der Tempelritter	Act	Adv	Mys			Act					Adv	Act			
2004	Die Bourne Verschwörung	Act	Kri	Thr			Dra	Act	Mys			Act	Thr			
2004	I, Robot	Act	Mys	ScF			Act	Mys	ScF			Act	ScF	Thr		
2004	Mann unter Feuer	Act	Kri	Dra			Dra	Act	Mys			Act	Thr	Dra		
2004	Spider-Man 2	Act	Fan				Act	ScF				Act	Dra			
2004	The Day after Tomorrow	Act	Adv	ScF			Dra	Act	Mys	ScF		ScF	Kat	Act		
2004	Troja	Adv	Dra	His			Dra	Act	Kla			Act	His	Dra		
2004	Van Helsing	Act	Adv	Fan			Act	Hor				Adv	Act	Hor	Fan	
2005	Batman Begins	Act	Adv	Kri			Act	ScF				Act	Thr			
2005	Die Insel	Act	Adv	ScF			Dra	Act	ScF			Act	ScF	Thr	Dra	
2005	Domino	Act	Bio	Kri			Dra	Act	Mys			Act	Kri	Thr		
2005	Fantastic Four	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Act	ScF			
2005	King Kong	Act	Adv	Dra			Act					Adv	Act	Fan	Hor	

Anhang 14: Zuordnung der Genres (5/ 8)

Jahr	Film	IMDb					Rotten Tomatoes					Moviepilot				
2005	Königreich der Himmel	Act	Adv	Dra			Dra	Act	Kla			Dra	His	Adv		
2005	Lord of War – Händler des Todes	Kri	Dra	Thr			Dra	Act	Mys			Kom	Dra	Thr		
2005	Star Wars – Die Rache der Sith	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Adv	Fan	ScF		
2005	Triple X 2 – The next Level	Act	Adv	Kri			Act					Act	Thr			
2006	Blood Diamond	Adv	Dra	Thr			Dra	Act	Mys			Dra	Act	Thr		
2006	Deja Vu – Wettlauf gegen die Zeit	Act	ScF	Thr			Dra	Act	Rom	Mys		Act	ScF	Thr		
2006	Departed – Unter Feinden	Kri	Dra	Thr			Dra	Act	Thr			Dra	Kri	Thr		
2006	Der Da Vinci Code – Sakrileg	Mys	Thr				Dra	Act	Mys			Dra	His	Thr	Adv	
2006	Miami Vice	Act	Kri	Dra			Dra	Act				Kri	Thr	Act		
2006	Mission: Impossible 3	Act	Adv	Thr			Mys	Act				Thr	Act			
2006	Pirates of the Caribbean – Fluch der Karibik 2	Act	Adv	Fan			Act	ScF	Kom			Fan	Adv	Kom		
2006	Superman Returns	Act	Adv	Fan			Dra	Act	ScF			Act	ScF			
2006	X-Men – Der letzte Widerstand	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Act	ScF			
2007	300	Act	Fan	His			Dra	Act				Adv	Act	Fan	Dra	His
2007	American Gangster	Bio	Kri	Dra			Dra					Dra	Thr			
2007	Das Bourne Ultimatum	Act	Kri	Thr			Dra	Act	Mys			Act	Thr			
2007	Das Vermächtnis des geheimen Buches	Act	Adv	Mys			Act					Adv	Act			
2007	Die Legende von Beowulf	Ani	Act	Adv			Act	Ani	ScF			Adv	Ani	Fan	Dra	
2007	Fantastic Four – Rise of the Silver Surfer	Act	Fan	ScF			Act	ScF	Mys			Act	ScF			
2007	I am Legend	Dra	ScF	Thr			Dra	Act	ScF			ScF	Dra	Act	Hor	
2007	Spider-Man 3	Act	Adv	Fan			Act	ScF	Mys			Act				
2007	Stirb langsam 4.0	Act	Kri	Thr			Mys	Act				Act				
2007	Transformers	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Act	ScF			
2008	Der Mann, der niemals lebte	Act	Dra	Thr			Mys	Dra				Act	Thr	Dra		
2008	Der unglaubliche Hulk	Act	ScF	Thr			Act	ScF				Act	Fan			
2008	Hellboy 2 – Die goldene Armee	Act	Adv	Fan			Act	Mys	ScF			Act	Fan	Adv		
2008	Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels	Act	Adv				Act					Act	Adv			
2008	Iron Man	Act	Adv	ScF			Dra	Act	ScF			Act	ScF	Thr		
2008	John Rambo	Act	Thr	Krg			Dra	Act	Mys			Act	Thr	Dra		
2008	The Dark Knight	Act	Kri	Dra			Dra	Act	ScF			Act				
2008	Wanted	Act	Kri	Thr			Act	Ani	Mys	ScF		Act				
2009	Avatar – Aufbruch nach Pandora	Act	Adv	Fan			Act	Mys	ScF			ScF	Act	Dra		
2009	Die Entführung der U-Bahn Pelham 123	Act	Kri	Thr			Mys	Act				Thr	Act			
2009	G.I. Joe – Geheimauftrag Cobra	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Act	ScF			
2009	Illuminati	Mys	Thr				Mys	Dra				Thr	Adv			
2009	Sherlock Holmes	Act	Adv	Kri			Dra	Act	Mys			Adv	Act	Kri	Dra	Thr
2009	Surrogates – Mein zweites Ich	Act	ScF	Thr			Act	Mys	ScF	Kom		ScF				
2009	Terminator – Die Erlösung	Act	Dra	ScF			Dra	Act	Mys	ScF		ScF	Act			
2009	Transformers 2 – Die Rache	Act	Adv	ScF			Act	ScF				ScF	Act			
2009	X-Men Origins – Wolverine	Act	Adv	ScF			Act	Mys	ScF			Act				

Anhang 15: Zuordnung der Genres (6/ 8)

Jahr	Film	IMDb					Rotten Tomatoes					Moviepilot				
2010	Eclipse – Bis(s) zum Abendrot	Adv	Dra	Fan			Dra	Rom	ScF			Adv	Dra	Fan		
2010	Harry Potter und die Heiligtümer des Todes – Teil 1	Adv	Fam	Fan			Dra	Act	Fam	Mys	ScF	Adv	Fan	Dra		
2010	Inception	Act	Adv	Mys			Dra	Act	Mys	ScF		Act	ScF	Thr		
2010	Iron Man 2	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Act				
2010	Prince of Persia – Sand der Zeit	Act	Adv	Fan			Act	Rom	ScF			Adv	Fan	Hos	Act	Dra
2010	Robin Hood	Act	Adv	Dra			Dra	Act				Act	Dra	Adv		
2010	Salt	Act	Kri	Mys			Mys	Act				Act	Dra	Thr		
2010	The Book of Eli	Act	Adv	Dra			Act					ScF				
2010	Unstoppable – Außer Kontrolle	Act	Thr				Dra	Act	Mys			Act	Thr	Dra		
2011	Captain America – The first Avenger	Act	Adv	ScF			Mys	Act				Act	Adv	ScF		
2011	Conan	Act	Adv	Fan			Act					Adv	Act	Fan		
2011	Cowboys and Aliens	Act	ScF	Thr			Wst	Act	ScF			ScF	Wst	Act	Fan	His
2011	Fast & Furious 5	Act	Kri	Fan			Dra	Act	Mys			Act	Dra	Kri	Thr	
2011	Green Lantern	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Act	ScF			
2011	Harry Potter und die Heiligtümer des Todes – Teil 2	Adv	Fam	Fan			Dra	Act	Fam	Mys	ScF	Adv	Fan			
2011	Mission: Impossible – Phantom Protokoll	Act	Thr				Mys	Act				Act	Thr			
2011	Pirates of Caribbean – Fremde Gezeiten	Act	Adv	Fan			Act	ScF	Kom			Act	Kom	Adv	Fan	
2011	Sherlock Holmes – Spiel im Schatten	Act	Adv	Kri			Mys	Act				Act	Adv	Thr	Kom	
2011	The Green Hornet	Act	Kom	Kri			Act	ScF	Kom			Adv	Act	Kom		
2011	Thor	Act	Adv	Fan			Dra	Act	ScF			Act	Adv	Dra	Fan	
2011	Transformers 3 – Die dunkle Seite des Mondes	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Act	ScF			
2011	Twilight – Bis(s) zum Ende der Nacht	Adv	Dra	Fan			Dra	Act	Rom	ScF		Dra	Adv	Fan		
2011	X-Men – Erste Entscheidung	Act	Adv	ScF			Dra	Act	ScF			Act	ScF			
2012	Breaking Dawn – Bis(s) zum Ende der Nacht	Adv	Dra	Fan			Dra	Act	Rom	ScF		Dra	Adv	Fan		
2012	Das Bourne Vermächtnis	Act	Adv	Mys			Mys	Act				Act	Thr			
2012	Der Hobbit – Eine unerwartete Reise	Adv	Fan				Act	ScF				Adv	Fan			
2012	Die Tribute von Panem – Hunger Games	Adv	ScF	Thr			Dra	ScF	Mys			Dra	ScF	Act		
2012	John Carter – Zwischen zwei Welten	Act	Adv	Fan			Act	Hor	Fam	ScF		Adv	Act	Fan	ScF	
2012	Marvel's The Avengers	Act					Act	ScF				Adv	Act	ScF		
2012	Men in Black 3	Act	Kom	ScF			Act	ScF	Kom			Act	Kom	ScF		
2012	Prometheus – Dunkle Zeichen	Adv	Mys	ScF			Dra	Act	ScF			ScF	Hor	Thr		
2012	Safe House	Act	Kri	Mys			Mys	Act				Act	Kri	Thr	Hor	
2012	The Amazing Spider-Man	Act	Adv	Fan			Act	Mys	ScF			Adv	Act	Fan		
2012	The Dark Knight Rises	Act	Kri	Thr			Dra	Act	Mys			Act	Dra	Thr		
2012	Total Recall	Act	Adv	ScF			Act	Adv	ScF			Act	ScF	Thr		
2013	Der Hobbit – Eine unerwartete Reise	Adv	Fan				Act	ScF	Si			Adv	Fan			
2013	Die Tribute von Panem – Catching Fire	Adv	ScF				Act	ScF				Act	Dra	ScF		
2013	Elysium	Act	Dra	ScF			Dra	ScF				Act	ScF	Dra		
2013	Iron Man 3	Act	Adv	ScF			Act	ScF				Adv	Act	ScF		
2013	Man of Steel	Act	Adv	Fan			Act	ScF				Act	ScF			

Anhang 16: Zuordnung der Genres (7/ 8)

<b>Jahr</b>	<b>Film</b>	<b>IMDb</b>					<b>Rotten Tomatoes</b>					<b>Moviepilot</b>				
2013	Star Trek – Into Darkness	Act	Adv	ScF			ScF					Act	Act	ScF		
2013	Stirb langsam 5 – Ein guter Tag zum Sterben	Act	Kri	Thr			Act					Act				
2013	White House Down	Act	Dra	Thr			Dra	Act				Act	Thr			
2013	World War Z	Act	Adv	Hor			Act	Hor	ScF			Act	Hor	Dra	ScF	Thr

**Anhang 17: Zuordnung der Genres (8/ 8)**